Philippe BAUDOIN

Jazz mode d'emploi

Petite encyclopédie des données techniques de base

Volume I

Collection Théories

Éditions Outre Mesure

Philippe BAUDOIN

Jazz mode d'emploi

Petite encyclopédie des données techniques de base

Volume I

PRÉFACE DE
JACQUES B. HESS

nouvelle édition revue, corrigée et augmentée

COLLECTION THÉORIES

ÉDITIONS OUTRE MESURE

Du même auteur

Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données techniques de base
volume 2. – Éd. Outre Mesure, 1992 , Coll. "Théories".

Participation aux ouvrages
Dictionnaire du jazz / Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, Paris, Robert Laffont, 1988, Coll. "Bouquins".
Jazz, les incontournables / Philippe Carles, André Clergeat, Paris, Filipacchi, 1990.
Sidney Bechet / Fabrice Zammarchi, Paris, Filipacchi, 1989.

En préparation aux Éditions Outre Mesure
Oh, Play that Thing !
(catalogue thématique, historique et analytique de 2.500 morceaux de jazz)

Responsable d'édition : Claude Fabre

© **Éditions Outre Mesure** (Collection "Théories"), Paris, 1990.
Dépôt légal : 4e trimestre 1992

"Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants droits, ou ayants cause, est illicite (loi du 11 mars 1951, alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une conttefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple ou d'illustration."

ISBN 2-907891-01-4

Éditions Outre Mesure
33, rue Pascal – 75013 PARIS – FRANCE
Tél. : (1) 47 07 06 21 – Fax : (1) 47 07 06 45

Distribution ID MUSIC
34, rue Kléber – 92400 COURBEVOIE – FRANCE
Tél. : (1) 47 88 25 92 – Fax : (1) 47 68 74 28 – Télex : 613711

Couverture
"Red, Hot & Blue", **Palmer Schoppe,** 1942. Collection F. H.

SOMMAIRE

Biographie de l'auteur
Préface par Jacques B. Hess
Avant-propos de l'auteur

I. STRUCTURE ET SYNTAXE DU JAZZ

1. Déroulement des morceaux et structure des thèmes 13
2. Métrique 15
3. Chiffrage des accords 17
4. Tableaux des principaux accords 24
5. Lecture des grilles 29
6. Gammes et modes principaux 33

II. HARMONIE DU JAZZ

7. Eléments d'harmonie jazz 43
8. Transformations des accords 52
9. Tableaux des transformations harmoniques 57
10. Structures harmoniques essentielles 71
11. Séquences harmoniques de travail 92

III. BLUES ET BOOGIE-WOOGIE

12. Le blues : généralités 101
13. Le blues : structure harmonique 104
14. Le blues : structure mélodique et gammes du blues 110
15. Le blues : principaux schémas d'interprétation 116
16. Le blues : autres structures métriques 121
17. Le boogie-woogie 125
18. Blues & boogie-woogie : diverses nomenclatures 133

Préface

Ou je me trompe fort, ou cet ouvrage est appelé à devenir un classique. Il fallait le goût bénédictin de l'auteur pour la recherche, la compilation et la classification, mais aussi une très grande expérience vécue du jazz, pour mener à bien une telle entreprise.

Tout ici est clair, tout est nécessaire. Il faut admirer notamment la façon dont Philippe Baudoin présente un système de classification et de notation – donc d'analyse – harmonique qui, pour avoir été développé quelque peu empiriquement au cours de l'évolution du jazz, montre parfois des dissonances par rapport à l'harmonie d'école, mais n'en a pas moins fait suffisamment la preuve de sa clarté, de sa précision, et de l'aide qu'il apporte à la conceptualisation rapide exigée de l'improvisateur pour qu'il soit souhaitable de le remettre en question.

Quant à son analyse des structures et des marches harmoniques, qui sont si importantes pour l'intelligence du jazz classique et moderne, elle est tout à fait exemplaire par sa finesse comme par son souci d'exhaustivité.

Enfin, comment ne pas admirer le sens didactique consommé avec lequel tout cela est présenté, sous forme de clairs graphiques ou d'amusants cartouches dont l'allure hiéroglyphique semble être une invitation à pénétrer les arcanes du jazz ?

Il n'existe pas dans le monde, à ma connaissance, d'ouvrage aussi complet sur le sujet. Ce livre comble un vide et le fait de façon magistrale. A ce titre, il sera apprécié de tous les musiciens et de tous les enseignants. Désormais, quand on voudra, au cours d'une discussion entre amateurs ou spécialistes, trancher une question litigieuse, on consultera " Le Baudoin ".

Jacques B. HESS
Chargé de cours d'Histoire du jazz
UER de Musique et Musicologie
Paris Sorbonne – Paris IV

Biographie de l'auteur

Philippe Baudoin, natif d'Alger, découvre le jazz à dix-sept ans. Installé à Paris en 1962, il devient musicien professionnel en 1966 et joue avec les *Jazz O' Maniacs.*

Pianiste régulier de Bill Coleman et de Benny Waters de 1971 à 1973. De 1976 à 1979, co-directeur du fameux *Anachronic Jazz Band* (trois disques). De 1979 à 1983, dirige le *Happy Feet Quintet* (un disque) et fait partie du septet de François Biensan jusqu'à fin 1985 (un disque). A composé et fait des arrangements pour tous ces orchestres. S'est produit occasionnellement avec les musiciens suivants (entre autres) : Albert Nicholas (un disque), Mezz Mezzrow, Benny Carter, Sam Woodyard, Jo Jones, Illinois Jacquet, Vic Dickenson, Buddy Tate, Cat Anderson (un disque), Doc Cheatham, Guy Laffitte.

Depuis 1978, professeur de piano à l'école de jazz du CIM de Paris. A mis au point pour cette école un cours d'initiation aux techniques du jazz d'un an, basé sur l'écoute de disques (pour tous instruments). A participé à plusieurs stages comme enseignant (Souillac, Nîmes, etc.). Cours d'histoire du jazz pour le Rectorat de Nice.

Chargé de cours d'Histoire et Techniques du jazz à l'U.F.R. de Musique et Musicologie, Paris Sorbonne, Paris IV, depuis 1990.

A écrit des articles techniques dans les revues *Claviers Magazine* et *Le Jazzophone.* Actuellement tient une rubrique mensuelle dans le périodique italien *Blu Jazz.*

Responsable des définitions musicales et auteur de plusieurs biographies dans le *Dictionnaire du jazz* (Laffont, 1988).

Producteur radio d'émissions de jazz sur France Musique. A participé à plusieurs émissions avec Lucien Malson, Alain Gerber et André Hodeir sur France Culture. A collaboré à plusieurs grandes séries d'émissions avec Claude Carrière sur Art Tatum, Erroll Garner et Bud Powell. A coproduit avec André Clergeat en décembre 1990 *"Le Blues au cœur du jazz"* (10 heures d'émissions dans la série *"Le Matin des musiciens"* sur France Musique).

A rédigé une vingtaine de textes de pochettes de disque pour RCA, Black and Blue, MCA, Vogue, etc. A participé comme conseiller musical et intervenant à l'écran à un moyen-métrage sur Georges Gershwin réalisé par Alain Resnais en 1991.

Collectionne partitions (18.000), disques (4.500) et livres (800) ayant trait au jazz. Spécialiste de tout ce qui concerne les thèmes de jazz (un ouvrage est en préparation sur ce sujet). Collabore comme coordinateur et conseiller musical à la collection de disques compacts *"Masters of Jazz"* (Media 7).

Membre de l'Académie du jazz depuis 1985, de l'Académie Charles Cros depuis 1992.

Avant-propos

Cet ouvrage, remanié depuis la première édition de décembre 1986, est le résultat de dix-neuf ans de recherches et de dix années de professorat à l'école de jazz du CIM de Paris.

Ce n'est pas une méthode, mais une sorte de catalogue des données techniques de base. Les techniques avancées n'y sont pas abordées.

Ce traité est autant destiné aux apprentis jazzmen qu'aux professeurs puisqu'il tente, dans un premier temps, de faire la synthèse du contenu des principaux ouvrages techniques existants.

La plupart des données techniques et des tableaux explicatifs disséminés dans nombre de publications seront ici regroupés en deux tomes.

Nous avons néanmoins essayé d'apporter aux données fondamentales du jazz, communes à tous les bons ouvrages techniques, un éclairage nouveau et parfois un développement bien plus grand, où des lacunes subsistaient encore.

Le lecteur averti pourra constater, nous l'espérons, qu'une bonne partie de ce manuel contient des informations jamais encore traitées dans aucun ouvrage (notamment au chapitre du blues, qui a pourtant fait l'objet de nombreuses études).

Nous tenons à remercier spécialement Jef Gilson, Jacques B. Hess et Derry Hall qui nous ont fortement encouragé et dont la confrontation amicale de nos idées d'enseignants nous a toujours été personnellement bénéfique.

Nous voulons aussi saluer au passage tous nos collègues du CIM ainsi que tous les musiciens qui consacrent une partie de leur temps à tenter d'apprendre aux autres les mécanismes d'une musique réputée impossible à enseigner.

Quoiqu'il en soit nous nous obstinerons encore.

Philippe BAUDOIN

P.S. (en forme de dilemme) :

Personnellement nous ne croyons pas à la connaissance du jazz acquise par les livres, mais par l'écoute assidue et microscopique des grands maîtres de cette musique.

Et pourtant, étrange paradoxe, nous publions ici comme une sorte de livre et enseignons le jazz dans une école !

Ce petit traité n'est donc qu'un objet secondaire, un aide-mémoire servant d'étai à l'oreille et de contrefort à l'instinct quand ceux-ci sont en construction ou provisoirement défaillants.

I^ère PARTIE

Structure et syntaxe du jazz

CONVENTIONS ET ABRÉVIATIONS

Intervalles :

- Seconde : 2de
- Tierce : 3ce
- Quarte : 4te
- Quinte : 5te
- Sixte : 6te
- Septième : 7e
- Octave : 8ve
- Neuvième : 9e
- Dixième : 10e
- Onzième : 11e
- Douzième : 12e
- Treizième : 13e

Qualification des accords :

- Majeur : maj.
- Mineur : min.
- Augmenté : aug.
- Diminué : dim.

A propos des titres des morceaux :

Copyright : ©

Les titres des morceaux sont toujours indiqués en *italique.*

Après un titre de morceau figurent quelquefois un nom entre parenthèses, suivi d'une date.

Deux cas peuvent se présenter :

Moose the Mooche (Charlie Parker, ©1946) : signifie composé par Parker et déposé au copyright en 1946.

Moose the Mooche (Bud Powell, 1957) : signifie enregistré par Bud Powell en 1957.

1

DÉROULEMENT DES MORCEAUX ET STRUCTURE DES THÈMES

DÉROULEMENT DES MORCEAUX

Les morceaux [1] de musique populaire et de jazz peuvent être instrumentaux ou vocaux et comporter un ou plusieurs thèmes.

Comme toutes les chansons [2], celles utilisées par les jazzmen comprennent :

— un **couplet** [3] comptant généralement moins de mesures que le refrain (8 ou 16). Les couplets sont surtout exécutés dans les versions vocales. Délaissés dans le jazz instrumental, bien que certains soient très jolis et riches harmoniquement, ils sont cependant quelquefois exposés ad lib, hors tempo, le plus souvent en guise d'introduction. Quelques beaux couplets : ceux de *Stardust, Tea for Two, Ain't Misbehavin', When Your Lover Has Gone, Lush Life.*

— un **thème principal** ou **refrain** [4] qui est le thème sur lequel les jazzmen improvisent.

(1) Angl. : *Tune, Piece, Number.*

(2) Angl. : *Song.*

(3) Angl. : *Verse.*

(4) Angl. : *Chorus, Refrain.*

Dans le jazz traditionnel, on trouve généralement des morceaux bâtis sur un schéma différent de celui de couplet-refrain. Ce sont des pièces assez longues du genre quadrille, ragtime, marche de fanfare et qui peuvent comprendre :

— une **introduction** (habituellement de 4 ou 8 mesures)

— un, ou souvent plusieurs thèmes (jusqu'à 3 ou 4), reliés ou non par :

– des **interludes**
– des **interludes-modulants** (ou modulations) } fréquemment de 4 mesures
– une **coda**

(Ex. : *High Society, King Porter Stomp).*

STRUCTURE DES THÈMES OU " CARRURE "

La plupart des thèmes utilisés dans le jazz ont un nombre de mesures bien défini et peuvent aisément entrer dans les catégories suivantes :

— **thèmes de 8 mesures** : assez rares, ce sont les plus courts. Exemples : *Saint James Infirmary,* certains blues comme *Trouble in Mind, How Long Blues, Cherry Red* et beaucoup de couplets.

— **thèmes de 12 mesures** : essentiellement le blues, formule harmonique très courante (voir III[e] Partie). Un thème comme *Solar* de Miles Davis est un des rares morceaux de 12 mesures à n'être pas un blues.

— **thèmes de 16 mesures** : relativement fréquents *(Jada, The Preacher, Giant Steps).*

Au tout début du jazz la plupart ont 16 mesures : thèmes de ragtime *(Maple Leaf Rag),* ou de spiritual *(Swing Low, Sweet Chariot).* On peut les décomposer selon leur mélodie en 2 phrases de 8 mesures ou bien en 4 phrases de 4 mesures, suivant le procédé appliqué aux thèmes de 32 mesures (voir ci-après). Un certain nombre de thèmes de 16 mesures ont une queue de 2 mesures *(Baby Won't You Please Come Home)* : plutôt que des thèmes de 18 mesures, il faut les considérer comme des 16 mesures avec une excroissance de 2 mesures.

— **thèmes de 32 mesures** : c'est très largement la structure la plus fréquente, qui s'est généralisée dans le courant des années 20. Les thèmes de 32 mesures se décomposent en 4 phrases bien distinctes de 8 mesures et on en reconnaît plusieurs formes :

a) les 32 mesures AABA (ou en abrégé 32 AABA) : la forme la plus habituelle, dans laquelle la 1re, la 2e et la 4e phrase sont identiques et se nomment phrase A. Seule la 3e phrase est différente ; on l'appelle phrase B, pont [5] . Ces thèmes sont donc dits de type AABA *(Satin Doll, Honeysuckle Rose, Well You Needn't).*

b) les 32 mesures ABA'C, autre formule assez courante, dans laquelle le pont est absent. La 2e phrase B est différente du 1er A, la 3e phrase A' commence comme la 1re mais se termine autrement afin d'amener une 4e phrase C inédite *(Indiana, The Shadow of Your Smile).*

c) 32 mesures ABAB' *(Shiny Stockings, Groovin' High).*

d) 32 mesures ABCD, formule moins fréquente car elle demande beaucoup plus de travail aux compositeurs habitués aux simples 32 AABA ! En effet, chaque phrase est différente de la précédente *(Some of These Days, Stella By Starlight).*

— **thèmes de 64 mesures** : ils se décomposent en 4 phrases de 16 mesures. Par rapport aux 32 mesures, le nombre de mesures est doublé, on en retrouve les mêmes combinaisons mais deux fois plus longues : AABA, ABA'C, etc... *(Just One of Those Things, Nica's Dream).* Cole Porter a composé beaucoup de thèmes de ce type. Certains *standards* [6] écrits à l'origine en 32 mesures sont joués par les jazzmen en 64 mesures *(Lover Come Back to Me).*

Il existe bien entendu d'autres combinaisons de mesures moins courantes, mais le nombre de mesures est toujours pair, pour des raisons d'équilibre et ce malgré de très rares exceptions. Même chose pour les introductions, interludes et codas [7]. Le standard américain le plus long est à notre connaissance *Begin the Beguine* de Cole Porter qui comporte 100 mesures d'affilée !

(5) Angl. : *Bridge* ou parfois *Middle Part, Release, Inside* ou *Channel.*

(6) *Standard* : morceau populaire (ou de jazz) qui, ayant résisté à l'épreuve du temps, a donné lieu à un grand nombre d'interprétations s'inscrivant ainsi dans la permanence du répertoire.

(7) Voir volume II.

AUTRES PARTICULARITÉS

On remarque que certains AABA composés par des jazzmen n'ont pas de ligne mélodique sur le pont, mais seulement un canevas harmonique donné sur lequel on improvise. Exemples : quelques thèmes de Parker comme *Ah-Leu-Cha, Scrapple from the Apple, Marmaduke* ou *Oleo* de Sonny Rollins, *The Jeep Is Jumpin'* et *Squatty Roo,* tous deux de Johnny Hodges. Il existe pour *Squatty Roo* deux grilles de pont différentes suivant les versions et *You Can Depend on Me* peut en avoir jusqu'à trois !

Bon nombre de titres de jazz recouvrent en fait une improvisation sur la grille harmonique d'un standard connu dont on ne joue pas le thème, ce qui permet aux jazzmen de le détourner à leur profit en toute légalité. Exemple : *Koko* (Charlie Parker, 1945), improvisation basée sur la grille de *Cherokee.*

DÉCOUPAGE DES THÈMES EN DÉCROISSANT

Chaque thème de 32 mesures se décompose en 4 **phrases** de 8 mesures.
Chaque phrase se décompose en 2 **motifs** de 4 mesures.
Chaque motif se décompose en 2 **cellules** de 2 mesures.

2

MÉTRIQUE

Dans le jazz, la formule métrique dominante est la mesure à 4 temps (voir page suivante d'autres métriques) . Certains morceaux, empruntés à la musique populaire américaine sont des valses à l'origine, transformées en 4/4 pour les besoins du swing.
Ex. : *Tenderly,* morceau en 3/4 converti en 4/4.
En valse :

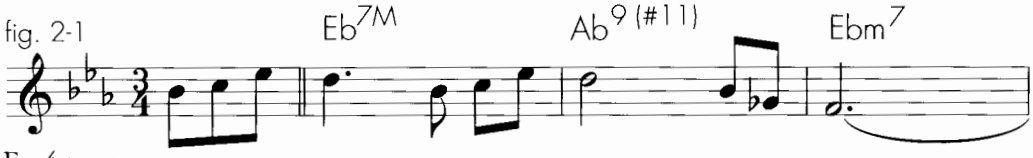
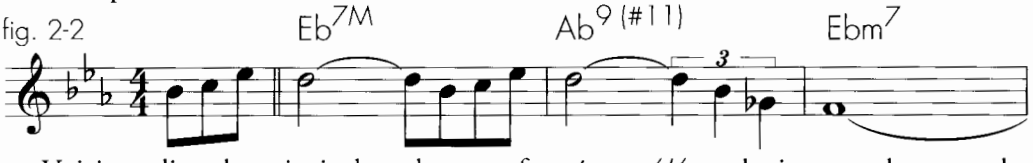
fig. 2-1

En 4 temps :

fig. 2-2

Voici une liste des principales valses transformées en 4/4 par les jazzmen de tous styles (bien que parfois jouées dans leur métrique d'origine) :

- *Alice Blue Gown*
- *All Alone*
- *Always*
- *Baubles Bangles and Beads*
- *Beautiful Love*
- *The Boy Next Door*
- *Call Me Darling*
- *Charmaine*
- *Chim Chim Cheree*
- *Cielito Lindo*
- *Dark Eyes*
- *Diane*
- *Down by the Old Mill Stream*
- *Emily*
- *Falling in Love with Love*
- *Fly Me to the Moon*
- *Girl of My Dreams*
- *Greensleeves*
- *Hello Young Lovers*
- *If*
- *I'll Always Be in Love with You*
- *I'll Take Romance*
- *I Love You Truly*
- *I'm All Smiles*
- *I'm Forever Blowing Bubbles*
- *I'm Sorry I Made You Cry*
- *In a Little Spanish Town*
- *In a Shanty in Old Shanty Town*
- *The Inchworm*
- *In the Good Old Summertime*
- *In the Shade of the Old Apple Tree*
- *It Happened in Monterey*
- *Let me Call You Sweetheart*
- *Little Girl Blue*
- *Lover*
- *Marie*
- *Moon River*
- *My Buddy*
- *My Favorite Things*
- *My Gal Sal*
- *Nature Boy*
- *Over the Waves*
- *Remember*
- *Roses of Picardy*
- *Russian Lullaby*
- *Shadow Waltz*
- *The Sidewalks of New York*
- *Sleep*
- *Sleepy Lagoon*
- *Someday My Prince will Come*
- *The Song is Ended*
- *Song of the Islands*
- *Sweetheart of Sigma Chi*
- *Tenderly*
- *Till We Meet Again*
- *Together*
- *Wait Till You See Her*
- *What'll I Do*
- *When I Grow Too Old to Dream*
- *When Irish Eyes Are Smiling*
- *Whiffenpoof Song*
- *While We're Young*
- *You Always Hurt the One You Love*

Etc...

Il existe cependant d'autres métriques :

LA MARCHE ET LE RAGTIME

Les morceaux de fanfare Nouvelle Orléans sont souvent exposés en tempo de marche, à 2 temps, ou plutôt à 6/8 [1] avant d'être " swingués " à 4 temps *(Oh Didn't He Ramble, Gettysburg March).* Comme pour le tango, les partitions de ragtime du début du siècle, sont écrites à 2/4. Par la suite, à partir des années 30, on prend l'habitude de les écrire en 4/4, ce qui en facilite la lecture.

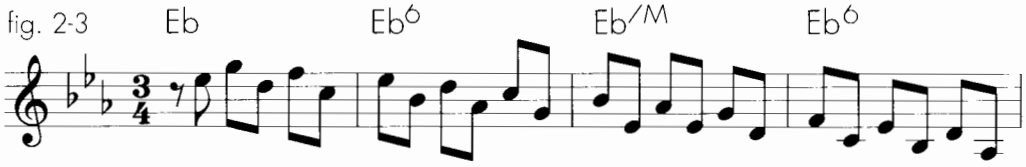
(1) Angl. : *Cavalry Meter.*

LE SLOW-ROCK

Certains slows peuvent (surtout s'ils sont très lents) se décomposer en 12/8 : le rythme est alors appelé slow-rock. Ce procédé fut très fréquent dans les années 1950-60, spécialement dans le blues et le rhythm & blues *(Blueberry Hill* de Fats Domino en 1956, *I Had a Dream* de Ray Charles en 1958).

JAZZ ET TROIS TEMPS

Malgré de timides essais ponctuels [2], le 3 temps swingué ne se généralise qu'à la fin des années 50. C'est le disque de Max Roach *" Jazz In 3/4 Time "* (1957), uniquement composé de valses jazzy, qui marque le départ de cette pratique. Voici quelques fameuses valses de jazz :
A Child Is Born (Thad Jones) • *Afro Blue* (Mongo Santamaria) • *Black Narcissus* (Joe Henderson) • *Bluesette* (Toots Thielemans) • *Drinkin' and Drivin' [502 Blues]* (Jimmy Rowles) • *Elsa* (Earl Zindars) • *Gemini* (Jimmy Heath) • *Gravy Waltz* (Ray Brown) • *How My Heart Sings* (Earl Zindars) • *It's A Raggy Waltz* (Dave Brubeck) • *La Fiesta* (Chick Corea) • *Little Niles* (Randy Weston) • *Little Waltz* (Ron Carter) • *Lotus Blossom* (Billy Strayhorn) • *Up Jumped Spring* (Freddie Hubbard) • *Valse Hot* (Sonny Rollins) • *Very Early* (Bill Evans) • *Waltz for Debby* (Bill Evans) • *Windows* (Chick Corea).
Quelques mesures de *Jitterburg Waltz* (Fats Waller) :

fig. 2-3

Des morceaux à 6/8 comme *All Blues* (Miles Davis), *Better Git It in Your Soul* (Charles Mingus) ou à 6/4 comme *West Coast Blues* (Wes Montgomery), *Footprints* (Wayne Shorter), sont aussi du domaine du 3 temps.

(2) Exemples : *Pleasant Moments* (Ragtime Waltz de Scott Joplin, 1909), *Eccentric* (James P. Johnson, 1917), *The Swing Waltz* (Charlie Barnet, 1936), *Waltz Boogie* (Mary Lou Williams, 1946).
La première valse de jazz improvisée est *Waltzin' the Blues* (Benny Carter, 1936) : sans mélodie spécifique, c'est une suite de solos sur la grille du blues en 3 temps.
Cependant, et sans oublier les tentatives des guitaristes manouches, la première réelle composition à 3 temps d'importance est *Jitterbug Waltz* (Fats Waller, 1942) qui deviendra un standard joué dans tous les styles.

AUTRES MÉTRIQUES

Ayant commencé à briser la prépondérance du 4/4, les jazzmen vont aller plus loin avec des compositions à 5 temps, 7 temps, etc. Dave Brubeck et son comparse Paul Desmond, grands spécialistes de ce genre de thèmes ont fait des merveilles dans ce domaine : Desmond compose *Take Five* en 5/4 et *Eleven Four* en 11/4 tandis que Brubeck invente *Blue Rondo A La Turk,* mélange de 9/8 et de 4/4. Le trompettiste Don Ellis était un autre grand obsédé des mesures à rallonge (*Great Divide* en 13/4). Le pianiste Johnny Guarnieri, à force de travail, pouvait, à la demande, transformer en 5/4 n'importe quel morceau et improviser dans cette difficile métrique.

De nos jours, l'alternance fréquente des divers types de mesures, parfois à l'intérieur d'un même morceau, demande à l'improvisateur des connaissances rythmiques approfondies.

3

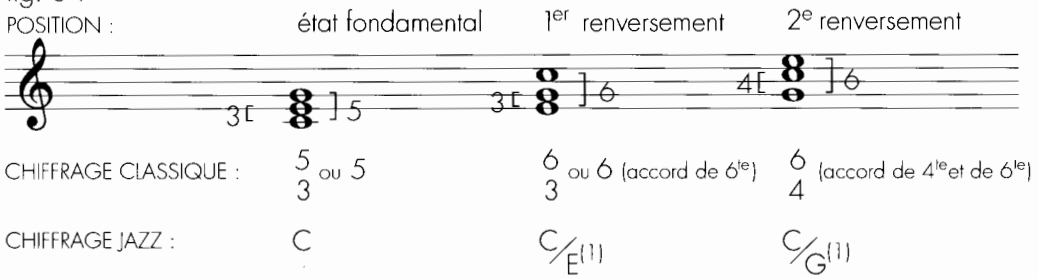
CHIFFRAGE DES ACCORDS

ESSAI DE STANDARDISATION DES SYMBOLES D'ACCORDS — DIFFÉRENTS CHIFFRAGES

■ Différence entre chiffrages classique et jazz

Dans la musique classique, le chiffrage, bien défini, indique les intervalles entre la note de base et les autres notes de l'accord.
Le chiffrage jazz, lui, indique les nom et qualité de l'accord :

fig. 3-1

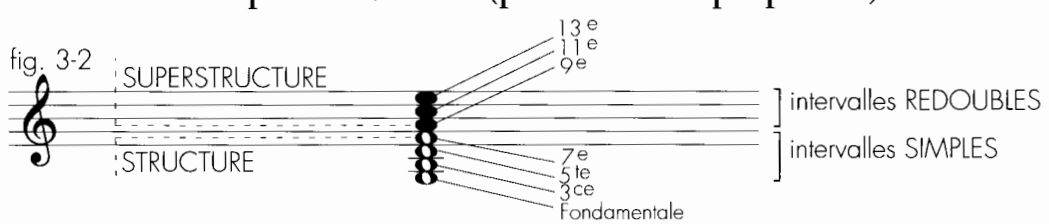


(1) Voir p. 22 le paragraphe : " Le Chiffrage composé ".

Le jazz est une musique difficile à " mettre en cage " et à enseigner ; aussi la codification de son langage n'est-elle pas parfaitement standardisée (dans les tableaux du Chapitre 4, nous donnerons pour chaque accord plusieurs chiffrages choisis parmi les plus fréquents). Mais nous allons tenter, par la même occasion, de freiner " l'anarchie " qui règne en ce domaine en proposant un début de normalisation du chiffrage. Nous nous baserons pour cela sur l'axiome suivant : le **meilleur chiffrage** d'un accord est **toujours** le plus **simple** (le plus clair, donc le plus rapide à lire).

■ Accord complet de 7 sons (par tierces superposées)

fig. 3-2



Dans les intervalles simples, peut aussi s'ajouter la 6te qui remplace la 7e majeure.

■ Abréviations des intervalles

Seconde 2^{nde}	Tierce 3^{ce}	Quarte 4^{te}	Quinte 5^{te}	Sixte 6^{te}	Septième 7^{e}	Octave 8^{ve}
Neuvième 9^{e}	Dixième 10^{e}	Onzième 11^{e}	Douzième 12^{e}	Treizième 13^{e}		

De même, majeur = " Maj. " et mineur = " min. " ou " m ".

RÈGLES DE BASE POUR UNE NORMALISATION

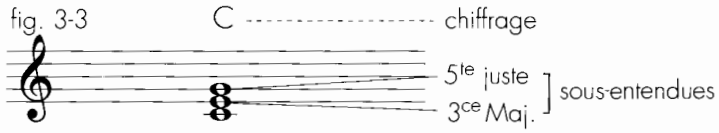
■ Les notes

La notation anglo-saxonne des notes, en lettres capitales, est universellement utilisée :

	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si
Traduction :	C	D	E	F	G	A	B

■ Simplifications par omission

Quand la 3^{ce} d'un accord est majeure, on ne l'indique pas dans le chiffrage.
Quand la 5^{te} d'un accord est juste, on ne l'indique pas non plus.



■ Les lettres " M " et " m "

M — signifie Majeur. Uniquement employé pour l'intervalle de 7^{e} après le chiffre 7 et en haut : ^{7M} (7^{e} Maj.).
Ex. : C^{7M}.

m — signifie mineur. Uniquement employé pour indiquer que la 3^{ce} est mineure (et donc que tout l'accord est mineur). S'écrit après le nom de la note, en bas.
Ex. : Cm, Gbm.

■ Les chiffres

Quand ils sont employés **seuls**, les chiffres 6, 9 et 13 indiquent des 6^{te}, 9^{e} et 13^{e}, toutes **majeures**.
Le chiffre 7, tout seul, indique une 7^{e} **mineure**.
Le chiffre 11, employé seul, indique une 11^{e} **juste** (quarte redoublée).
Tous ces chiffres se placent en exposant. Ex. : Bb^{6}, $F\#^{9}$, Cm^{13}.
Attention :
Placés aussitôt après le nom de la note :

— le chiffre 9 inclut toujours la 7^{e} mineure,
— le chiffre 11 inclut la 7^{e} mineure et la 9^{e} majeure (sauf indications),
— le chiffre 13 inclut toujours la 7^{e} mineure et généralement la 9^{e} majeure pour les accords majeurs d'où la 11^{e} est exclue. Auprès d'un accord mineur, le chiffre 13 inclut 7^{e} mineure, 9^{e} majeure et 11^{e} juste.

■ Les signes

+ s'emploie seulement pour indiquer la 5te augmentée et se place juste après le nom de la note. Ex. : C+7. Le chiffre " 5 " (+5) n'est même pas nécessaire.
Il est conseillé de proscrire le signe " – " qui est source d'erreur, selon que certains l'utilisent pour signifier mineur, à la place du petit " m ", et d'autres pour signifier " diminué ". Ex. : –5.

° désigne seulement les accords de 7e diminuée. Ce petit cercle figure après le nom de la note, en exposant. Ex. : Db°.

Ø peut remplacer la dénomination " m7(b5) ". Ex. : FØ pour Fm7(b5).

■ Les altérations

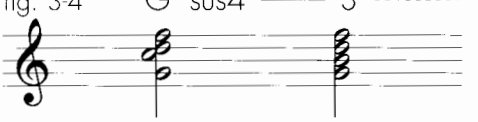
♭ et ♯ Les **bémols** et les **dièses** figurent après le nom de la note. Ex. : Bbm, C#7.
Les bémols s'emploient aussi pour indiquer une 5te diminuée (b5) ou une 9e mineure (b9). Ex. : C7(b5), Ab7(b9).
Les dièses s'emploient aussi pour indiquer des intervalles augmentés. Ils se placent surtout en haut, devant la 9e (#9) et la 11e (#11). Ex. : G7(#9), B9(#11).

Exceptions: pour la 5te augmentée, " #5 " est remplacé par le signe " + " (voir plus haut) ; les parenthèses ( ) entourent tous les changements, additions ou altérations, dans l'accord de base (Ex. : (b9), (add 9)) ; l'abréviation " sus " se note sans parenthèses (voir ci-après).

■ Les abréviations

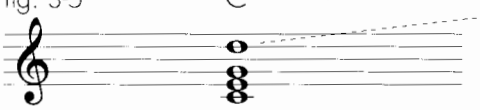
sus signifie " suspension " (terme anglais pour " retard ") ; le retard le plus fréquent est celui de la 3ce (remplacée par la 4te). Dans ce cas, il faut indiquer " sus " en bas, " sus4 " n'étant pas nécessaire.

fig. 3-4 G7sus4 — 3 ..... indique la résolution de la 4te (retard) sur la 3ce



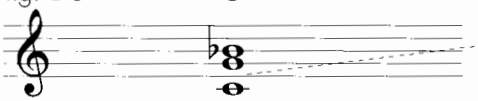
add indique l'addition d'une note étrangère à l'accord. A placer en exposant et entre parenthèses.

fig. 3-5 C (add 9) ..... addition de la 9e (quand la 7ce est omise)



omit indique l'omission d'une note dans un accord. Se place en exposant et entre parenthèses.

fig. 3-6 C7 (omit 3) ..... 3ce omise



pur ou triade Les musiciens de jazz ayant tendance à enrichir tout accord à 3 sons qu'ils rencontrent, il est quelquefois nécessaire de rajouter le mot " pur " ou " triade " après un accord et en haut, s'il doit être joué dans sa forme de base simple.
Ex. : C pur, C triade.

tacet TACET ... ⌋ ou 0... ⌋ signifient : mélodie jouée seule, sans accompagnement. Les points et la barre verticale indiquent jusqu'où.

alt signifie " altéré " (voir ci-après).

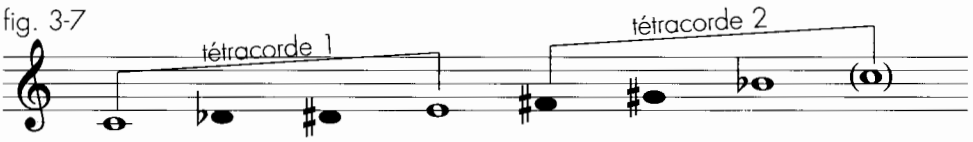
INDICATIONS DE GAMMES ET DE MODES DANS LE CHIFFRAGE

■ Accord dit " altéré "

Assez souvent utlisé aux U.S.A., le chiffrage $X^{7\ alt}$ se fonde sur la gamme dite " altérée " (ou mode super-locrien [1]) dont le premier tétracorde est une gamme diminuée et le deuxième une gamme par ton.

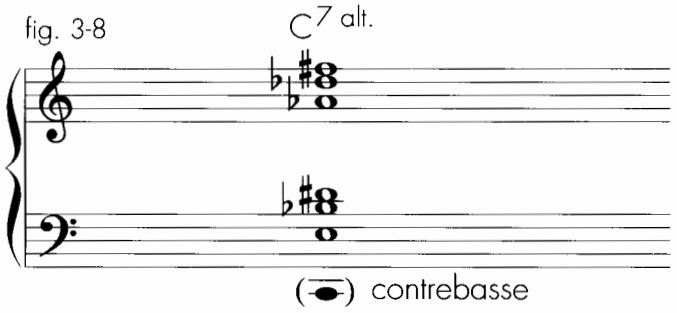
(1) Pour l'écriture exacte de cette gamme, voir p. 37 fig. 6-35. L'écriture enharmonique est cependant tolérée comme ici aux figures 3-7 et 3-8.

fig. 3-7



Cet accord, plus que tout autre, laisse libre de choisir les altérations à jouer. La 3ce et la 7e sont indispensables. Ensuite peuvent venir plus haut une ou plusieurs des quatre altérations (figurées en noir), au choix.
La fondamentale peut être omise par le piano et jouée par la contrebasse.
Ci-après, une façon complète et équilibrée de jouer au piano cet accord dans sa totalité :

fig. 3-8



■ Indication de mode

Dans certains morceaux modaux, comme *Milestones* ou *So What,* il est souvent nécessaire d'indiquer le mode à la suite du chiffrage. Ex. : $Dm^{7\ dorien}$ ou $Am^{7\ éolien}$.

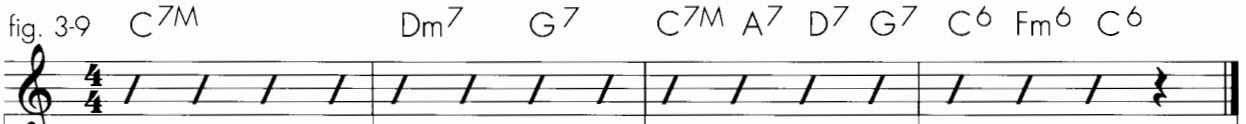
LECTURE RYTHMIQUE DU CHIFFRAGE

Le chiffrage se place généralement au-dessus d'une portée.

■ Traits obliques

Quand le musicien est libre de jouer rythmiquement ce qu'il lui plaît, avec pour seules contraintes les accords et les mesures, on emploie alors des traits obliques : un par temps [2]. Leur utilisation est fréquente dans les parties d'accompagnement de piano et de guitare.

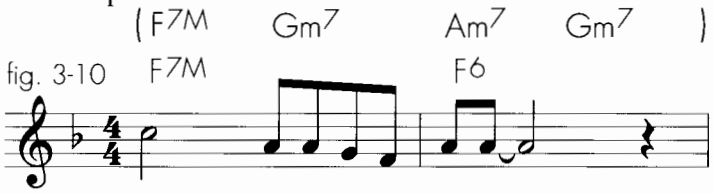
(2) Angl. : *Hash Marks.*

fig. 3-9

4 temps de C^{7M}	2 temps de Dm^7 2 temps de G^7	1 temps de C^{7M} 1 temps de A^7 1 temps de D^7 1 temps de G^7	1 temps de C^6 1 temps de Fm^6 1 temps de C^6 1 temps de silence

■ Parenthèses

Les accords chiffrés figurant entre parenthèses au-dessus du chiffrage de base indiquent des accords de substitution pouvant être utilisés facultativement en lieu et place du chiffrage de base. Par exemple :

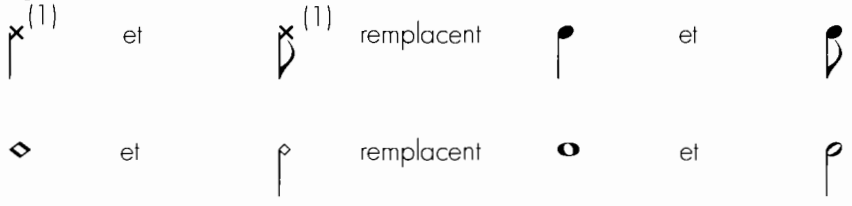
fig. 3-10



■ Accords joués rythmiquement

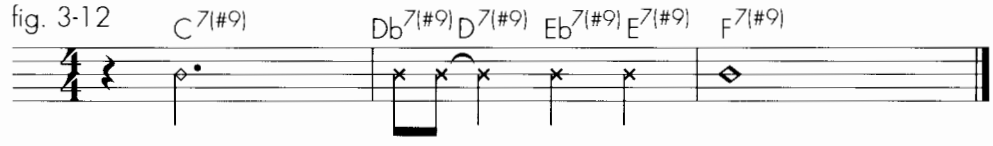
Quand des figures rythmiques précises doivent être jouées sur des accords dont la disposition est laissée au choix du musicien, on emploie les signes suivants :

fig. 3-11

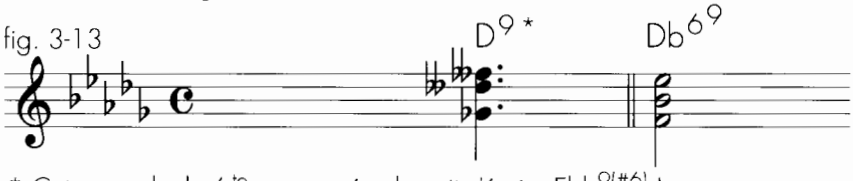


(1)On rencontre également :

Ainsi par exemple :

fig. 3-12

■ Enharmonie dans le chiffrage

Dans le cadre du chiffrage, on admet l'enharmonie pour des raisons pratiques de rapidité de lecture, surtout pour supprimer les doubles bémols ou les doubles dièzes. De même les accords de 6te augmentée (X$^{\#6}$) s'écrivent comme les accords de 7^{e} de dominante (X^{7}). Exemple :

fig. 3-13

* Cet accords de 6te augmentée devrait s'écrire Ebb$^{9(\#6)}$!
D'où l'évident intérêt du chiffrage enharmonique D^{9}.

■ Chiffrage et grilles

Le chiffrage au-dessus d'une portée, seul utilisé aux États-Unis, est souvent remplacé en Europe par le chiffrage sous forme de grilles. Moins précises pour les indications rythmiques, les grilles ont l'avantage de donner une meilleure vision de la structure du morceau. Elles sont plus concises et mieux appropriées aux chiffrages simples, du jazz classique par exemple [3].

(3) Voir p. 32 le paragraphe " Comparaison ".

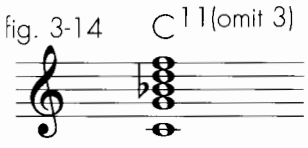
LE CHIFFRAGE COMPOSÉ

Il en existe de deux sortes :

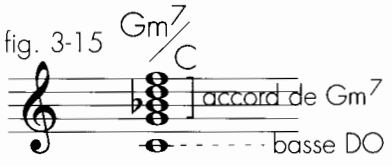
■ Avec trait oblique

Le trait oblique sépare un accord d'une basse autre que la fondamentale : Accord / Basse

Ex. à 5 sons :

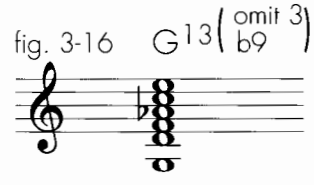
fig. 3-14 

Le symbole de gauche, difficile à lire, peut être simplifié de la manière suivante :

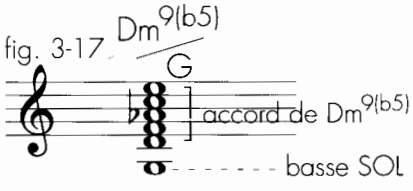
fig. 3-15 

Bien sûr le chiffrage " réel " (du point de vue de l'analyse) est C^{11}. Le chiffrage composé n'est qu'un artifice destiné à simplifier la lecture.

Ex. à 6 sons :

fig. 3-16 

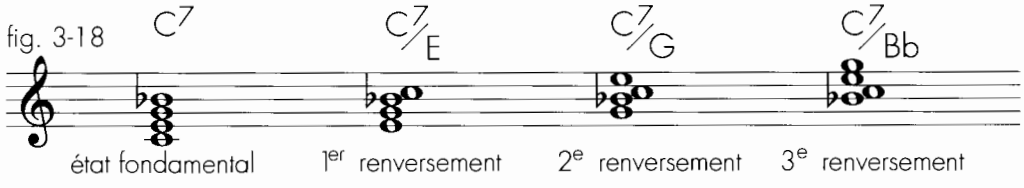
Nous pouvons utiliser un autre symbole, plus pratique :

fig. 3-17 

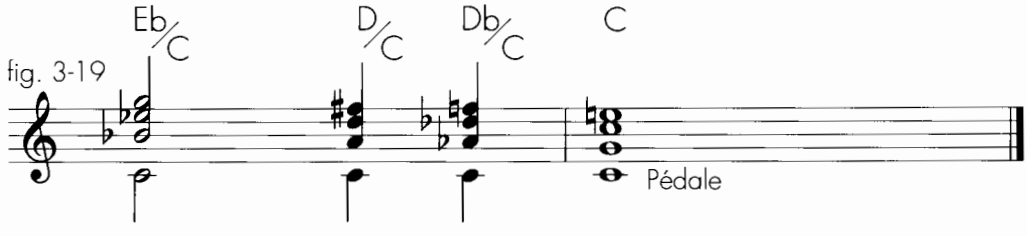
Le chiffrage composé peut aussi intervenir pour des accords de 4 ou même seulement de 3 sons [4].

(4) Voir Chapitre 4, p. 26 et suivantes.

On peut aussi s'en servir pour indiquer les différents renversements d'un même accord :

fig. 3-18 

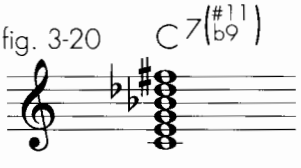
Ce chiffrage est également valable dans le cas de plusieurs accords surmontant une pédale :

fig. 3-19 

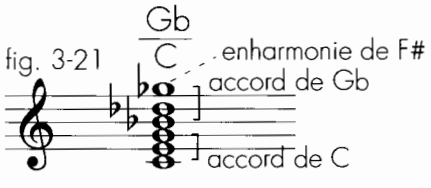
■ Avec trait horizontal

Le trait horizontal sépare deux accords superposés (polytonalité) : $\frac{\text{Accord}}{\text{Accord}}$

Ex. :

fig. 3-20 

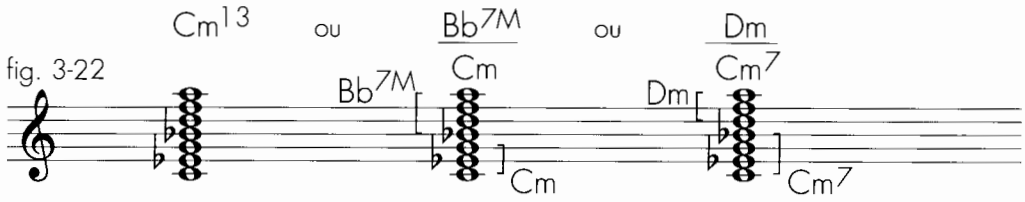
Nous pouvons utiliser cet autre symbole, plus pratique :

fig. 3-21 

D'où, au lieu de $C^{7\,(\#11\ b9)}$, difficile à lire rapidement, un nouveau symbole clarifié : $\frac{\text{Gb}}{\text{C}}$ ou $\frac{\text{F\#}}{\text{C}}$ (accord dit de " Petrouchka ").

Certains accords peuvent s'écrire de plusieurs façons, toutes valables.
Ainsi, par exemple :

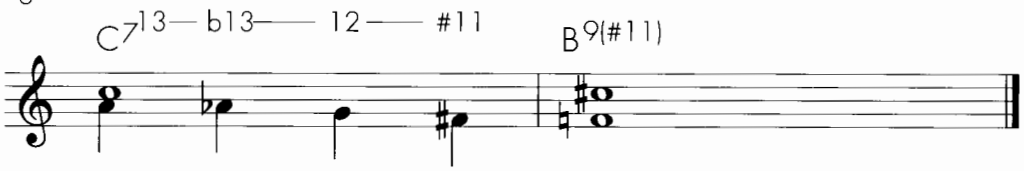
fig. 3-22



Pour résumer : le chiffrage composé sert à simplifier la lecture.
— Sous un trait **oblique**, on trouve une **note de basse**.
— Sous un trait **horizontal**, on trouve un **accord**.

Gb / C = accord de **Gb** / basse **C** alors que $\frac{\textbf{Gb}}{\textbf{C}}$ = $\frac{\text{accord de } \textbf{Gb}}{\text{accord de } \textbf{C}}$

Quand sur un même accord, un contrechant bouge, occasionnant des altérations, on peut les indiquer sans forcément répéter le chiffrage de base de cet accord.
Ex. :

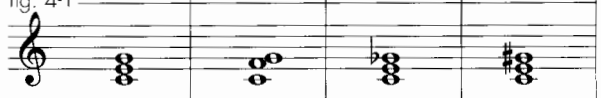
fig. 3-23

➤ NOTE DE L'AUTEUR :

Le fascicule américain *" Standardized Chord Symbol : A Uniform System for the Music Profession "*, écrit et édité par Carl BRANDT et Clinton RŒMER m'a beaucoup aidé dans la rédaction de ce chapitre.

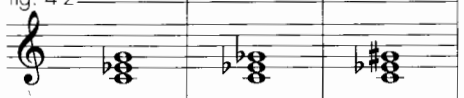
4 TABLEAUX DES PRINCIPAUX ACCORDS

ACCORD DE 3 SONS (triades)

■ Majeurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	C	Csus	$C^{(b5)}$	C+
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-1 			
QUALIFICATION DE L'ACCORD	accord parfait	retard de la 3^{ce}	5^{te} dim.	5^{te} augm.
AUTRES CHIFFRAGES		C4 • $Csus^4$	C^{5-} • C^{5b}	$C^{aug.}$ • C^{5+} • $C^{\#5}$

■ Mineurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	Cm	$Cmin^{(b5)}$	Cm+ ou Ab/C *
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-2 		
QUALIFICATION DE L'ACCORD	accord parfait	5^{te} dim.	5^{te} augm.
AUTRES CHIFFRAGES	C – • Cmi	C° ** • C – 5b	Cm^{5+}

* Voir Chapitre 3 " Chiffrage des accords ", p. 22.
** Cet accord est considéré ici comme une triade diminuée.

ACCORDS DE 4 SONS (avec 7e ou 6te)

■ Majeurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	C6 *	C7M	C add 9	C7	C7sus	C7(b5)	C+7	C+7M
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-3							
QUALIFICATION DE L'ACCORD	6te ajoutée	7e Maj.	9e ajoutée	7e de dom.	7e de dom. + 4te	7e de dom. + 5te dim.	7e de dom. + 5te aug.	7e augm. + 7e Maj.
AUTRES CHIFFRAGES	C(add 6)	CΔ • CM7 • CMaj 7 • CMA7	C(add 9)		C7sus4 • C74	C7(–5)	C7+ • C7+5 • C7 aug. • C7(#5)	(E/C) **

* Attention : cet accord peut être le 1er renversement de Am7.
** Voir Chapitre 3, paragraphe " Le Chiffrage composé ", p. 22.

■ Mineurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	Cm6 *	Cm7M	Cm7	Cmadd 9	Cm7(b5) ou CØ **
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-4				
QUALIFICATION DE L'ACCORD	6te ajoutée	7e Maj.	7e min.	9e ajoutée	7e min.+ 5te dim.
AUTRES CHIFFRAGES	Cmadd 6 C – 6	C – Δ • C – Maj 7	C – 7 • Cmi7 • Cmin7	Cm(add 9)	

* Attention : cet accord peut être le 1er renversement de Am7(b5), avec lequel il est souvent confondu.
** Cet accord est aussi appelé " demi-diminué ". Il est souvent confondu avec Ebm6, son 1er renversement. Certains font une distinction entre les 2 chiffrages et écrivent Cm7(b5) quand il s'agit du IIe degré en mineur et CØ pour le VIIe degré en majeur.

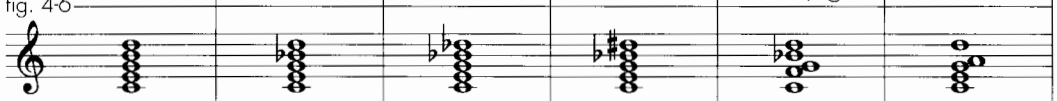
■ 7e diminuée

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	C°	C°(7M)
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-5	
QUALIFICATION DE L'ACCORD		
AUTRES CHIFFRAGES	Cdim7 • Cdim • C7–	C°Δ • Cmi(7M b5)

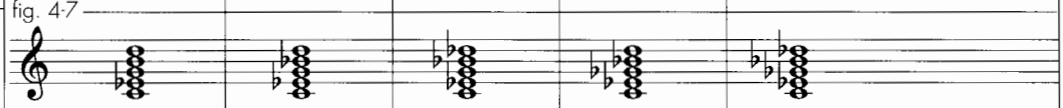
* Écriture enharmonique tolérée.

ACCORDS DE 5 SONS (avec 9e)

■ Majeurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	C^{7M9}	C^{9}	$C^{7(b9)}$	$C^{7(\#9)}$	$C^{9}{}_{sus\ ou}$ $Gm^{7}/_{C}$	$C^{6\,9}$
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-6 					
QUALIFICATION DE L'ACCORD	7e Maj. + 9e	9e Maj.	9e min.	9e aug.	9e + 4te	6te ajoutée + 9e ajoutée
AUTRES CHIFFRAGES	$C^{9(7M)}$	$C^{7\,9}$	C^{9b} • C^{9-}	C^{7+9} • C^{9+}		$C^{6}/_{9}$

■ Mineurs

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	$Cm^{9(7M)}$	Cm^{9}	$Cm^{7(b9)}$	$Cm^{9(b5)}$	$Cmi^{7\left(\begin{smallmatrix}b9\\b5\end{smallmatrix}\right)}$ ou $Ebm^{7}/_{C}$
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-7 				
QUALIFICATION DE L'ACCORD	7e Maj. + 9e	9e (Maj.)	9e min.	5te dim. + 9e	5te dim. + 9e min.
AUTRES CHIFFRAGES	$C-^{9(7M)}$	$C-^{7\,9}$	$C-^{79b}$	$C-^{7\,9b5}$	

ACCORDS DE 6 SONS (avec 11e)

■ Majeurs

CHIFFRAGE SIMPLE	C^{11}	$C^{11(omit3)}$	$C^{9(\#11)}$	$C^{7\binom{\#11}{b9}}$	$C^{11(7M)}$	$C^{9\binom{\#11}{7M}}$
CHIFFRAGE COMPOSÉ	$\frac{Bb}{C}$	$\frac{Gm^{7}}{C}$	$\frac{Bb+}{C}$	$\frac{Gb}{C}$	$\frac{G^{7}}{C}$	$\frac{Bm}{C}$
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-8					
QUALIFICATION DE L'ACCORD	onzième *	11e sans 3ce	9e + 11e aug.	9e min. + 11e aug.	11e + 7e Maj.	7e + Maj.9e + 11e aug.

* Rarement employé avec la 3ce.

■ Mineurs

CHIFFRAGE SIMPLE	Cm^{11}	$Cm^{9(\#11)}$	$Cm^{7\binom{\#11}{b9}}$	$Cm^{11(b5)}$	$Cm^{11\binom{b5}{b9}}$	$Cm^{11(7M)}$
CHIFFRAGE COMPOSÉ	$\frac{Bb}{Cm}$	$\frac{Bb+}{Cm}$	$\frac{Gb}{Cm}$	$\frac{Bb}{Cm^{(b5)}}$	$\frac{Ebm^{9}}{C}$	$\frac{G^{7}}{Cm}$
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-9					
QUALIFICATION DE L'ACCORD	onzième	9e + 11e aug.	7e + 9e min. + 11e aug.	11e + 5te dim.	11e + 5te dim. + 9e min.	11e + 7e Maj.

ACCORDS DE 7 SONS * (avec 13e)

■ Majeurs

CHIFFRAGE SIMPLE		C^{13}	$C^{7(b13\ b9)}$
CHIFFRAGE COMPOSÉ	$\frac{Dm}{C^7}$ ou $\frac{Bb^{7M}}{C}$		
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-10 *		
QUALIFICATION DE L'ACCORD	13e (Maj.) **	13e (usage courant) ***	13e min. + 9e min.

* Remarque : au piano, on joue très peu d'accords de 7 sons puisque l'on retire fréquemment la 5te, voire la 11e ou même la 9e.
** Accord dans sa totalité peu employé.
*** En écrivant C^{13}, on admet généralement la suppression de la 5te et de la 11e.

■ Mineurs

CHIFFRAGE SIMPLE	Cm^{13}	$Cm^{9\,13}$ *
CHIFFRAGE COMPOSÉ	$\frac{Dm}{Cm^7}$ ou $\frac{Bb^{7M}}{Cm}$	
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-11	
QUALIFICATION DE L'ACCORD	13e (min.)	9e + 13e *

* Sans la 11e : 6 sons seulement.

QUELQUES COMBINAISONS (avec 13e)

CHIFFRAGE PRÉFÉRENTIEL	$\frac{Bm^7}{C}$ ou $\frac{D}{C^{7M}}$	$\frac{B^7}{C}$	$C^{7\,13}$ *	A ÉVITER ** $\not{C^{6}}^{7}$
POSITION FONDAMENTALE	fig. 4-12			
QUALIFICATION DE L'ACCORD	13e + 7e Maj. +11e aug.	13e + 9e aug. +11e aug.	7e +13e	
AUTRES CHIFFRAGES	$C^{13(\#11\ 7M)}$	$C^{13(\#11\ \#9\ 7M)}$		

* Sans 9e, sans 11e et généralement sans 5te : retour à un accord de 4 sons.
** Dans un accord de 7e, la 6te se joue presque toujours une octave au-dessus à l'état de 13e.

LECTURE DES GRILLES

LES GRILLES : UTILITÉ ET LIMITES

■ Utilité

Étant donné l'étendue et la diversité du répertoire de jazz, le système des **grilles d'accords** (grilles harmoniques ou grilles tout court), se présente comme un moyen mnémotechnique astucieux qui facilite notablement la tâche des accompagnateurs. Il leur permet de remplir convenablement leur rôle sans être absolument obligés de connaître la mélodie du morceau qu'ils accompagnent ! D'où la particularité de cette méthode propre au jazz [1]. Les grilles servent aussi à guider harmoniquement le soliste dans les parties improvisées.

■ Limites

Cependant, signalons que ce système ne prétend pas être autre chose qu'un aide-mémoire, une solution de dépannage qui ne peut remplacer la connaissance approfondie d'une mélodie et de ses composants harmoniques.
Il faut aussi avouer que les grilles conviennent surtout aux mesures à 4 temps. Pour les autres types de mesures, il est préférable de revenir au système du chiffrage sur portée [2].

(1) Les grilles sont exclusivement employées en Europe (surtout dans le jazz traditionnel, peu sophistiqué harmoniquement).
Les américains utilisent le chiffrage sur portée, expliqué au Chapitre 3, p. 20.

(2) Voir Chapitre 3, p. 21.

LECTURE DES GRILLES

■ Essai de normalisation

Comme pour le chiffrage des accords, nous allons proposer un début de standardisation, afin de simplifier la lecture au maximum.

■ Petites cases

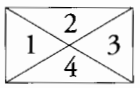
Chaque petite case rectangulaire représente **1** mesure de **4** temps dans laquelle figure un ou plusieurs symboles d'accord.
Ex. :

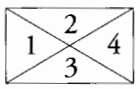
C^7	: jouer l'accord de C^7 pendant 4 temps

C / G^7	: 2 temps de C : 2 temps de G^7

C	C^7	: 1 temps de C — 1 temps de C^7
F	Fm	: 1 temps de F — 1 temps de Fm

Dans le cas de 4 accords par case comme ci-dessus, on admet généralement un plus grand dépouillement des symboles pour cause de place réduite, par exemple : omission des parenthèses.
Ainsi : C^{9b} au lieu de $C^{7(b9)}$.

A ÉVITER : la division d'une case en 4 triangles.
Elle est source de confusion car on ne sait jamais exactement dans quel sens s'en fait la lecture.
Certains la lisent comme ceci : 

D'autres comme cela : 

■ Groupes de cases

Ces petites cases sont groupées en lignes de 8 mesures (ou moins souvent de 4 mesures).
Pour en faciliter la lecture, certaines répétitions d'accords ou de lignes entières sont évitées de la façon suivante :

• Préférer cette écriture…

Bb^7	—	Eb	—	Fm^7 / Bb^7	𝄎	Eb	—

à celle-ci :

Bb^7	Bb^7	Eb	Eb	Fm^7 / Bb^7	Fm^7 / Bb^7	Eb	Eb

• Ou bien…

C	G^7	𝄎		𝄎		C	—

à :

C	G^7	C	G^7	C	G^7	C	C

• Ou enfin…

A	F	A^7	Bb / B°	F	F	F / D^7	G^7	C^7
A'	⟲	—	—	—	—	—	G^7 / C^7	F

à :

A	F	A^7	Bb / B°	F	F	F / D^7	G^7	C^7
A'	F	A^7	Bb / B°	F	F	F / D^7	G^7 / C^7	F

■ 32 AABA

Dans le cas d'un thème de 32 mesures de structure AABA, faire seulement figurer les phrases A et B avec les lettres correspondantes dans la marge à gauche et l'indication 32 AABA en haut à droite.

Ex. :

32 AABA

A	F	—	C^7	—	—	—	F	—
B	F^7	—	Bb	—	G^7	—	C^7	—

■ Breaks

Les " **breaks** " (3) sont indiqués sous forme de parenthèses.

(3) *Break* : arrêt de la section rythmique pendant un laps de temps donné.

(Bb —)	(Bb) (F^7)	(Bb / Bb^7) (Eb / Ebm)	(— —)
1 BREAK DE 2 MESURES	2 BREAKS D' 1 MESURE	4 BREAKS DE 2 TEMPS	BREAK " BLANC "
Marquer uniquement le 1er temps de la 1re mesure par un accord de Bb.	Marquer seulement le 1er temps de chaque mesure par un accord de Bb et de F^7.	Marquer les accords indiqués tous les 2 temps.	Break sans accords.

■ Accord tenu et tremolo

C^7 ~~~ : tenir l'accord pendant 4 temps sans les marquer (éventuellement par un trémolo).

■ Descente par demi-tons

Eb ↘	C^7

signifie :

Eb	Eb^7	C^7
D^7	Db^7	

La petite flèche vers le bas signifie une descente par demi-tons de Eb à C^7.

INDICATION DE LIGNES DE BASSES

Pour l'exposé d'un morceau, nous admettrons pour simplifier que les basses sont généralement jouées un temps sur deux, sur les temps forts (les 1er et 3e temps de la mesure), sauf dans le cas où l'on rencontre un accord par temps.

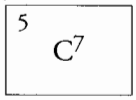
Ceci posé, et sans trop compliquer la lecture d'une grille, nous pouvons essayer de faire figurer les basses à chaque fois qu'elles sont différentes de la tonique de l'accord indiqué.

La basse à jouer sera toujours indiquée par un petit chiffre dans un des coins gauches de la case.

Le chiffre " 3 " correspond évidemment à la tierce, le " 4 " à la quarte, le " 5 " à la quinte, le " 7 " à la septième.

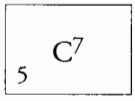
■ Chiffre en haut

Le petit " 5 ", placé en haut, indique la basse à jouer en début d'accord seulement (sur le 1er temps), c'est-à-dire Sol qui est la quinte de C^7. Par contre, sur le 3e temps il faut jouer la tonique Do.

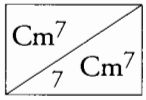


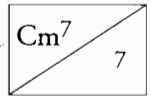
■ Chiffre en bas

Quand le petit chiffre se trouve **en bas**, jouer la basse indiquée (ici la quinte Sol) sur le 1er **et** le 3e temps (pédale).



■ Autre simplification

Pour éviter d'écrire 

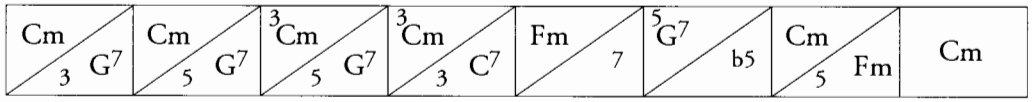
nous pouvons simplifier ainsi 

Sur le 1er temps : basse Do. Sur le 3e temps : Bb (7e de Cm).

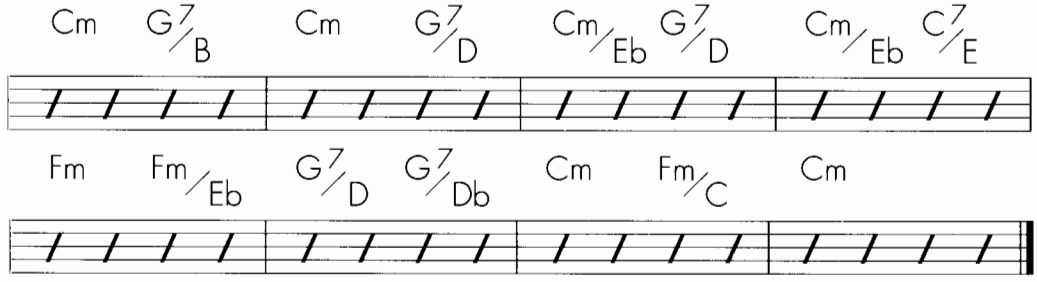
■ Comparaison

Voici, sous deux formes différentes, 8 mesures comprenant les mêmes accords chiffrés avec renversements et ligne de basse.

1°) Sous forme de grille :



2°) Au-dessus d'une portée :



A vous de choisir la solution qui vous convient le mieux.

6

GAMMES ET MODES PRINCIPAUX

DÉFINITIONS

■ Gamme

Une gamme [1] est une suite de sons conjoints ascendants ou descendants pris dans une échelle [2] ou un mode donné.

(1) Angl. : *Scale.*

(2) Pour la subtile distinction entre gamme et échelle, voir au mot " gamme ", in Marc HONNEGER, *Science de la musique,* Paris, Bordas, 1976, tome 1, p. 417.

■ Mode

Le mode indique la manière dont sont hiérarchisés les sons à l'intérieur d'une échelle définie en prenant pour base une tonique donnée et en allant jusqu'à son octave.

■ Nombre de sons

Les gammes usuelles sont généralement heptatoniques, c'est-à-dire à 7 sons (sans compter l'octave).
Mais l'on trouve aussi :
- des gammes pentatoniques (à 5 sons),
- des gammes hexatoniques (à 6 sons). Ex. : gamme du blues, gamme par tons.
- des gammes octotoniques (à 8 sons). Ex. : gamme diminuée.

■ Classification des modes

A tort ou à raison, les modes ont été classés en :
- modes classiques et modes non classiques [3],
- modes naturels et modes artificiels [4], appelés aussi synthétiques ou composites,
- modes défectifs et modes complétifs [4].

(3) CHAILLEY (J.) & CHALLAN (H.), *Théorie complète de la musique,* Paris, Leduc, 1947, vol. 1, p. 50.

(4) Ibid., vol. 2, p. 25.

DIVERGENCES ET ESSAI DE DÉNOMINATIONS

■ Divergences

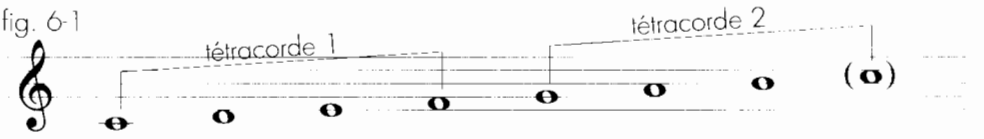
Les opinions et théories sur les modes anciens et modernes divergent tellement que Jacques Chailley a pu écrire un livre de " débroussaillage " bien intitulé : *L'imbroglio des modes* [5]. Les dénominations des différents modes changeant souvent d'un auteur à l'autre, nous en donnerons donc parfois plusieurs.

(5) Paris, Leduc, 1960.

■ Tétracordes

Pour aider à la visualisation d'une gamme heptatonique, on peut la diviser en deux tétracordes [6] :

(6) Rappel : un tétracorde est une succession de 4 notes formant un intervalle de 4te juste (pouvant être diminué ou augmenté).

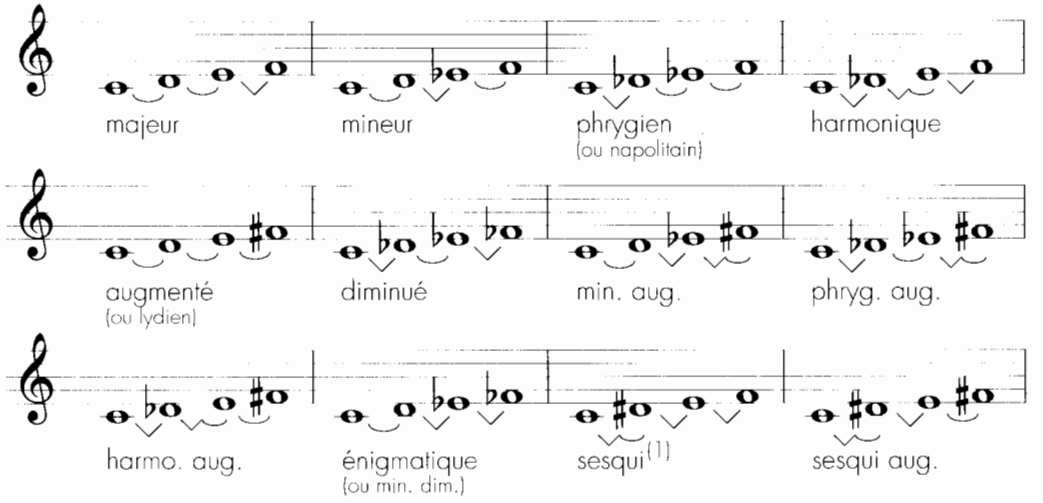
fig. 6-1

■ Signes conventionnels

Les intervalles d'un demi-ton sont indiqués par le signe " ⌣ ".
Les intervalles d'un ton portent le signe " ‿ ".
Le signe " ⌢ " indique les intervalles d'un ton et demi.

■ Dénomination des tétracordes [7]

Donnons maintenant un nom aux principaux tétracordes [8] :

fig. 6-2



(7) Ce paragraphe est un élargissement de données tirées de l'ouvrage de Gordon DELAMONT, *Modern Harmonic Technique*, New York, Kendor Music, 1965, p. 3.

(8) Abréviations utilisées : " aug. " sera employé chaque fois que la 4te est augmentée (triton) et " dim. " chaque fois que la 4te est diminuée.

(1) Sesqui : en latin, signifie une fois et demie. Ce tétracorde commence par un ton et demi.

■ Dénomination des modes

A l'aide de ces noms, nous pouvons alors définir certains modes en leur donnant la dénomination de leur deux tétracordes accolés. Par exemple, avec ce système, le mode mixolydien peut s'appeler " mode majeur/mineur ". Le majeur harmonique de Rimsky a déjà un nom correspondant à ses deux tétracordes : majeur/harmonique. Même chose pour le mode harmonique double qui comprend deux tétracordes harmoniques.
Cette dénomination est plus signifiante que la plupart des autres appellations usuelles.

■ Conventions

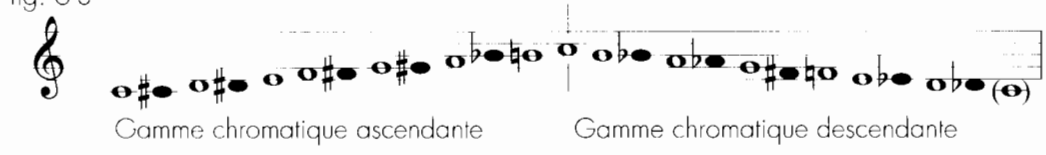
Tous les modes et les gammes sont donnés en Do.
Les appellations autres qu'usuelles sont indiquées entre crochets carrés : " [ ] ".

GAMMES ET MODES PRINCIPAUX

■ Gammes chromatiques (à 12 sons) [9]

La gamme à 12 sons dite " dodécaphonique " est une gamme chromatique privée de toute hiérarchie des degrés [10].

fig. 6-3

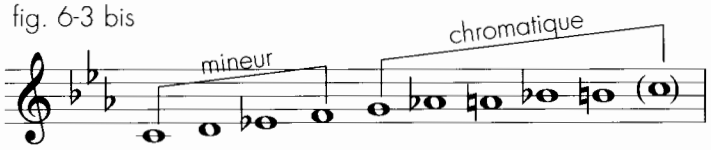


(9) Pour l'écriture de la gamme chromatique, voir A. DANHAUSER, *Théorie de la musique*, Paris, Henry Lemoine.
(10) J. CHAILLEY & H. CHALLAN, *Théorie complète de la musique*, Paris, Leduc, 1947, vol. 2, p. 28.

■ Gamme mineure exhaustive (à 9 sons)

Cette gamme, proposée par l'auteur, est en fait l'amalgame des trois gammes mineures (sans sensible, harmonique et mélodique montante) ; voir plus bas les figures 6-7, 6-8 et 6-9.

fig. 6-3 bis



■ Gammes octotoniques (à 8 sons)

— **Gamme diminuée** (ton – 1/2 ton) [mode de Bertha] :

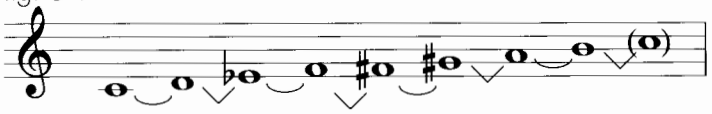
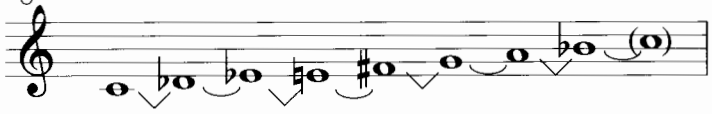
fig. 6-4

— **Gamme diminuée inversée** (1/2 ton – ton) [11] [gamme symétrique] :

fig. 6-5

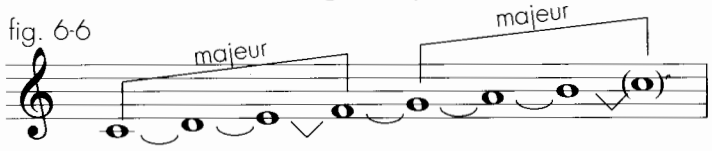


(11) 2e mode à transpositions limitées d'Olivier MESSIAEN.

■ Gammes heptatoniques (à 7 sons)

■ Gamme diatonique majeure [mode ionien]

fig. 6-6



■ Gammes mineures :

— **Gamme mineure sans sensible** [mode éolien, gamme mineure naturelle] :

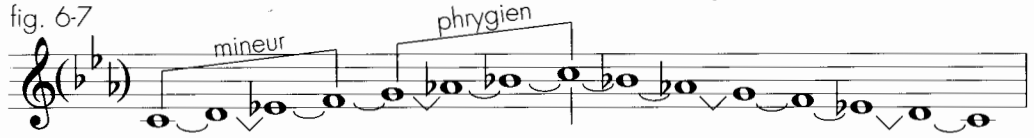
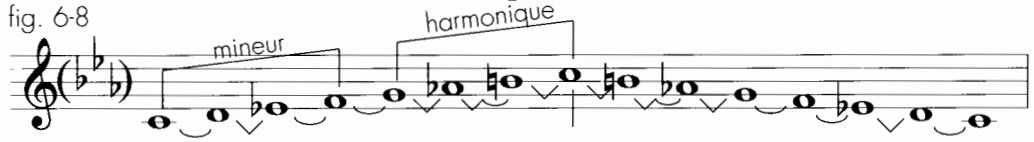
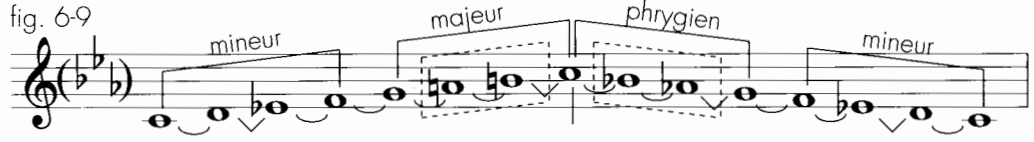
fig. 6-7

— **Gamme mineure harmonique** :

fig. 6-8



— **Gamme mineure mélodique** :

fig. 6-9



Gamme min. mélodique ascendante Gamme min. mélodique descendante

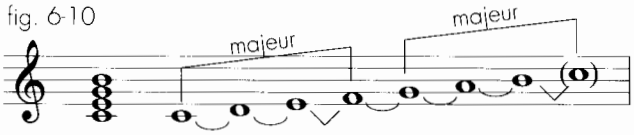
Nota : la gamme mineure mélodique descendante possède les mêmes notes que la gamme mineure sans sensible (ou gamme naturelle) [12].Voir également plus haut la gamme mineure exhaustive (à 9 sons).

(12) Voir la différence in *Théorie complète de la musique*, vol. 1, p. 58.

■ Modes tirés de la gamme **diatonique majeure** (13)

I Mode **ionien** (gamme diatonique majeure) :

fig. 6-10

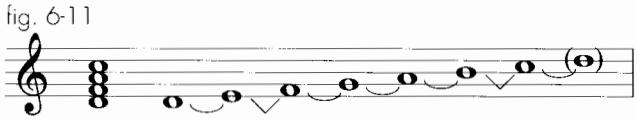


TRANSPOSITION EN DO

▽

II Mode **dorien** (mode de Ré) :

fig. 6-11



Do dorien (II^{e} degré de Bb Maj.) :

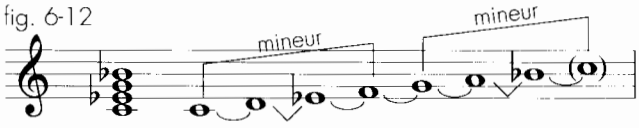
fig. 6-12

III Mode **phrygien** (mode de Mi) :

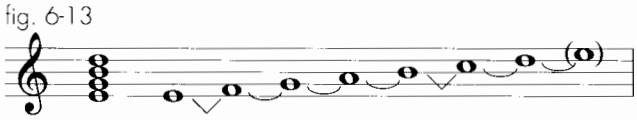
fig. 6-13

Do phrygien (III^{e} degré de Ab Maj.) :

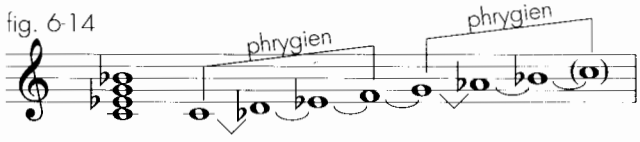
fig. 6-14

IV Mode **lydien** (mode de Fa)(14) :

fig. 6-15

Do lydien (IV^{e} degré de G Maj.) :

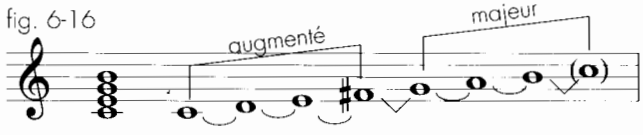
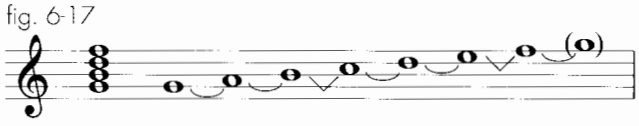
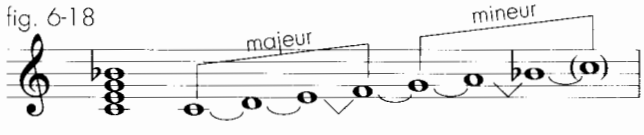
fig. 6-16

V Mode **mixolydien** (mode de Sol) :

fig. 6-17



Do mixolydien (V^{e} degré de F Maj.) :

fig. 6-18

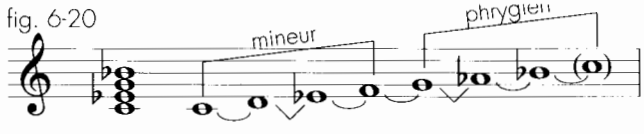


VI Mode **éolien** (mode de La)(15) :

fig. 6-19

Do éolien (VI^{e} degré de Eb Maj.) :

fig. 6-20



VII Mode **locrien** (mode de Si) :

fig. 6-21

Do locrien (VII^{e} degré de Db Maj.) :

fig. 6-22

Le principe de construction modale produisant les 7 modes ci-dessus peut être appliqué à n'importe quelle gamme, créant ainsi de multiples versions.
A la page suivante est proposée une autre construction modale (tirée de la gamme mineure mélodique ascendante), fréquemment utilisée par les jazzmen.

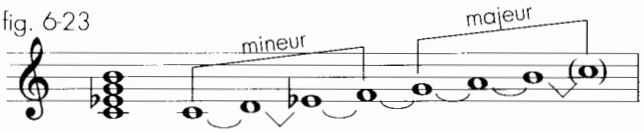
(13) Les modes tirés de la gamme majeure diatonique sont aussi appelés : modes ecclésiastiques, modes grecs, modes grégoriens ou modes antiques ! Ils ont tous des noms d'origine grecque.
(14) Le mode lydien est très employé dans le jazz depuis les années 60. Voir à ce sujet l'ouvrage de George RUSSELL, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company, 1959.
(15) Gamme mineure sans sensible et relatif mineur de Do majeur.

■ Modes tirés de la gamme **mineure mélodique**

I Mode **mineur mélodique ascendant** :

TRANSPOSITION EN DO

fig. 6-23



II Mode **dorien**$^{(b2)}$ [phrygien$^{(6te\ Maj.)}$] :

fig. 6-24

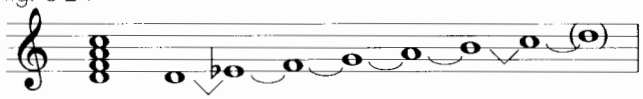



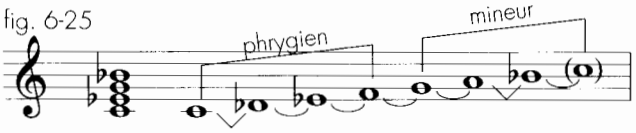
fig. 6-25

III Mode **lydien**$^{(\#5)}$ [lydien augmenté] :

fig. 6-26

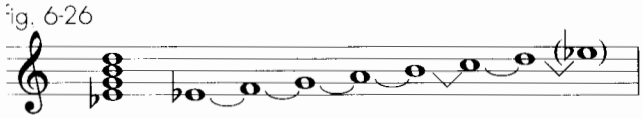



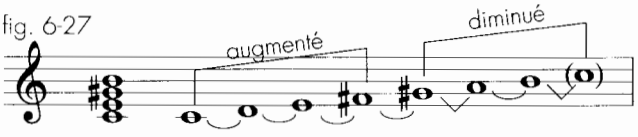
fig. 6-27

IV Mode **lydien**$^{(b7)}$ [lydien de dom., mixolydien$^{(\#4)}$, maj. acoustique$^{(16)}$, gamme naturelle$^{(16)}$, gamme de Bartok] :

fig. 6-28

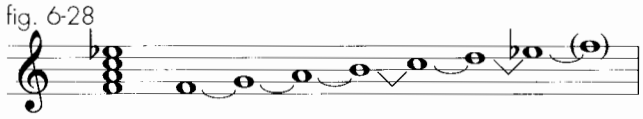



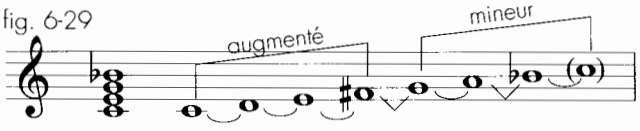
fig. 6-29

V Mode **mixolydien**$^{(b6)}$ [mode majeur mixte de Gaevert] :

fig. 6-30

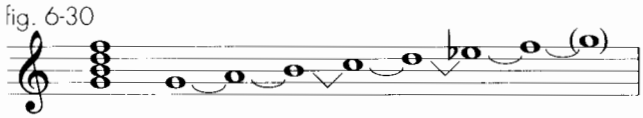
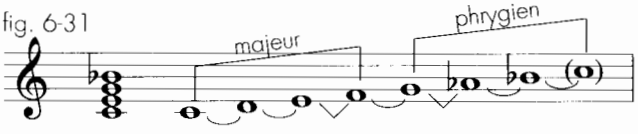



fig. 6-31



VI Mode **éolien**$^{(b5)}$ [locrien$^{(2nde\ Maj.)}$] :

fig. 6-32

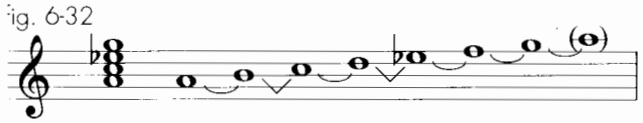
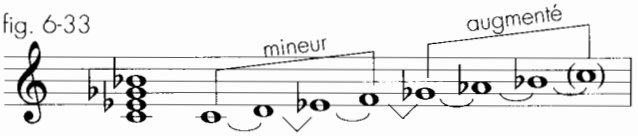


fig. 6-33



VII Mode **locrien**$^{(b4)}$ [superlocrien ou gamme altérée*] :

fig. 6-34

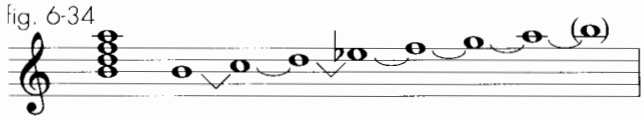
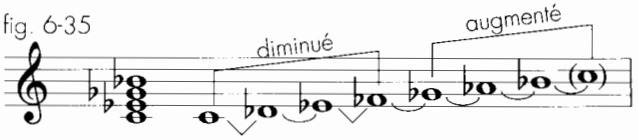
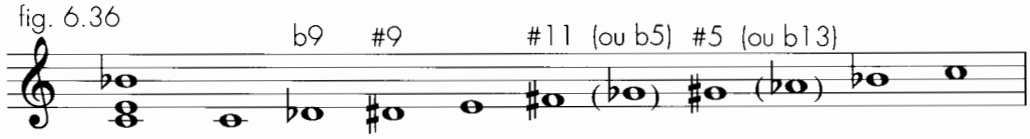



fig. 6-35

* La gamme altérée est une gamme majeure diatonique dans laquelle tous les degrés sont bémolisés, sauf la fondamentale bien sûr.
Cette gamme s'utilise surtout sur des accords de 7^{e} de dominante altérée, et peut s'écrire enharmoniquement (voir fig. 6-36 page suivante).

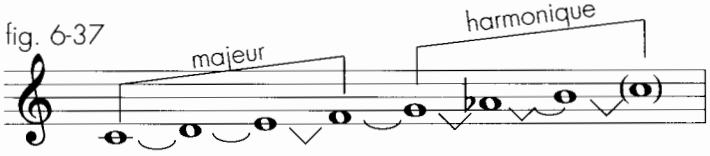
(16) Gamme tirée de la série des harmoniques (voir Chapitre 7, p. 43).

fig. 6.36

■ Quelques modes divers (17)

(17) Aussi appelés modes artificiels, synthétiques, composites, exotiques, etc…

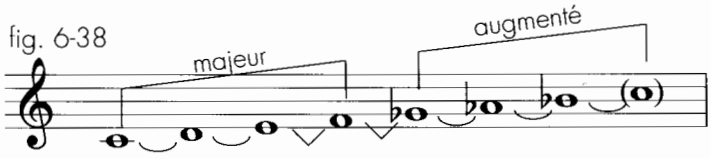
— **Majeur/harmonique** (de Rimsky) :

fig. 6-37



— **Majeur/augmenté** [arabe, majeur locrien] :

fig. 6-38



— **Unitonique**$^{(7^e\ Maj.)}$:

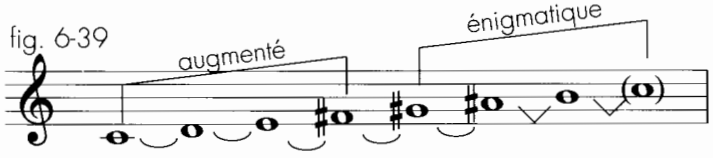
fig. 6-39

— **Mineur mélodique**$^{(\#4)}$ [mineur mélodique lydien] :

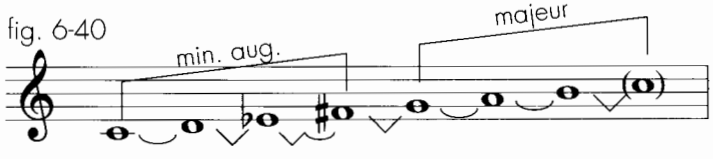
fig. 6-40

— **Mineur harmonique**$^{(\#4)}$ [mineur tzigane, mineur hongrois, *augmented gypsy*] :

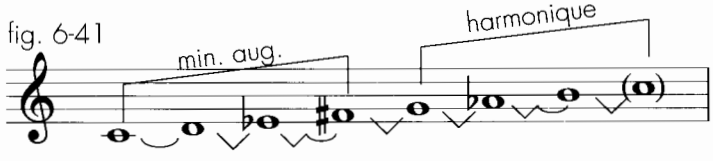
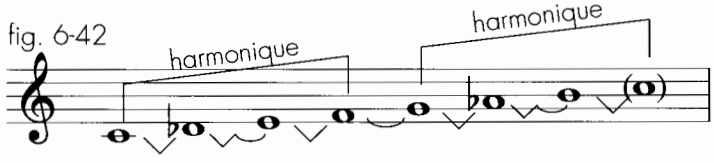
fig. 6-41

— **Harmonique double** [hispano-arabe, kabyle, gypsy, hongrois, *gypsy minor*] :

fig. 6-42



— **Harmonique double augmenté** :

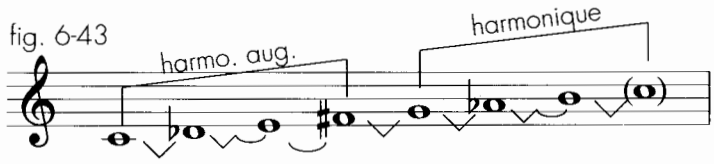
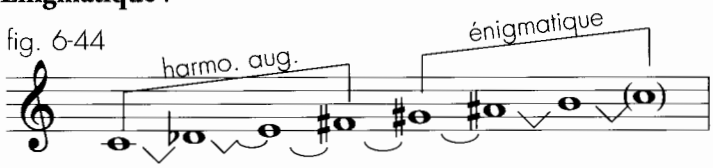
fig. 6-43

— **Énigmatique** :

fig. 6-44

■ Gammes hexatoniques (à 6 sons)

— **Gamme par tons** (18)

(18) Angl. : *Whole Tone* ou *Double Augmented.*

C'est le premier mode à transpositions limitées d'Olivier Messiaen. Il n'y a que deux possibilités de transposition pour jouer cette gamme atonale.

fig. 6-45

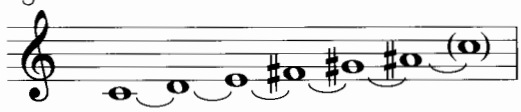
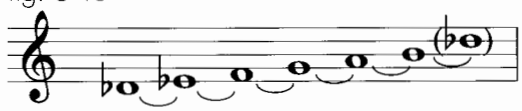
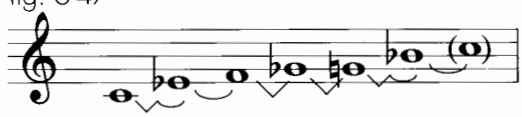


fig. 6-46

— **Gamme du blues usuelle**

La gamme du blues usuelle est une gamme pentatonique mineure (voir fig. 6-58) à laquelle on a rajouté une 5te diminuée (voir les autres gammes du blues p. 103).

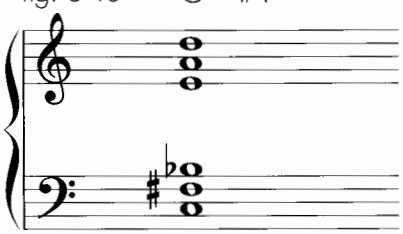
fig. 6-47

— **Gamme " mystique "** (19)

(19) A noter que cette gamme est une gamme naturelle (cf. fig. 6-29) amputée de sa 5te. C'est un mode défectif.

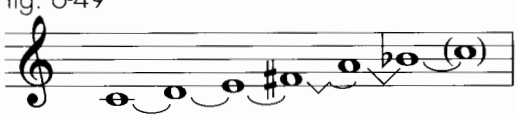
Signalons encore, comme gamme hexatonique, la gamme dite " mystique " tirée du fameux accord mystique de " Prométhée " de Scriabine.

Accord mystique :

fig. 6-48 $C^{13}{}_{\#4}$



Gamme mystique :

fig. 6-49

■ Gammes pentatoniques (à 5 sons)

Les gammes pentatoniques ne possèdent pas d'intervalles de $^1/_2$ ton.
Elles sont plus ambiguës que les gammes heptatoniques. Exemples : les gammes des figures 6-51 & 6-52 ainsi que 6-55 & 6-56 ne possèdent par de 3^{ce}, donc ne sont ni majeures ni mineures. Seule parmi les cinq premiers modes suivants, la gamme de la figure 6-50 est franchement majeure.
Ces gammes sont fréquemment employées comme matériel d'improvisation.

■ Modes tirés de l'échelle pentatonique naturelle de Do

I Pentatonique majeure :

TRANSPOSITION EN DO

fig. 6-50

II

fig. 6-51

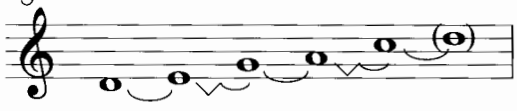


fig. 6-52

III

fig. 6-53

Mineure :

fig. 6-54

IV

fig. 6-55

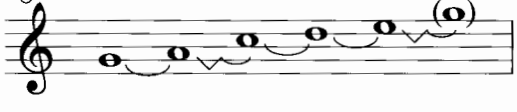
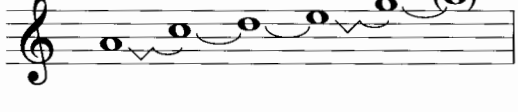


fig. 6-56

V

fig. 6-57



Mineure [20] :

fig. 6-58

(20) Noter que la gamme de la fig. 6-58 est une gamme de blues amputée de la 5te diminuée. Elle s'emploie aussi comme telle sur le blues.

■ Exemples d'autres gammes pentatoniques

fig. 6-59

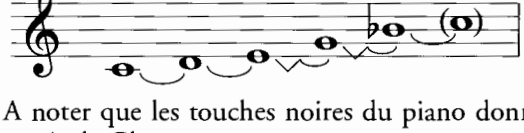
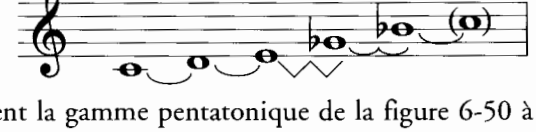


fig. 6-60

A noter que les touches noires du piano donnent la gamme pentatonique de la figure 6-50 à partir de Gb.

Dans beaucoup d'airs populaires, la mélodie est entièrement (ou partiellement) bâtie sur la gamme pentatonique de la figure 6-50. Exemples : *My Blue Heaven, Louise, Sleepy Lagoon, Singing in the Rain, Oh Suzannah, etc...*

➤ A LIRE :

SLONIMSKY (Nicolas) : *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, New York, Charles Scribner's Sons, 1947.

CARLES (Philippe), CLERGEAT (André), COMOLLI (Jean-Louis) : *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988, Collection " Bouquins ". Articles " gamme " et " mode " rédigés par l'auteur.

SIRON (Jacques) : *La Partition intérieure* (à paraître aux éditions Outre Mesure).

*II*ème *Partie*

Harmonie du jazz

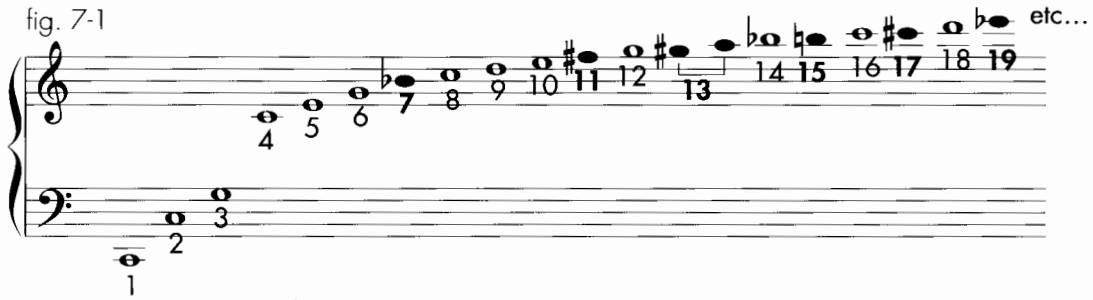
7

ÉLÉMENTS D'HARMONIE JAZZ

LOI DES HARMONIQUES

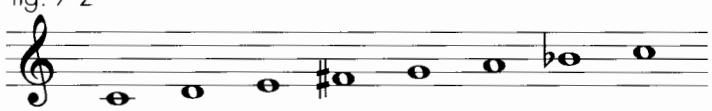
■ Série des harmoniques [ou série harmonique (1)]

(1) Angl. : *Overtone Series.*

fig. 7-1

■ Gamme naturelle (2)

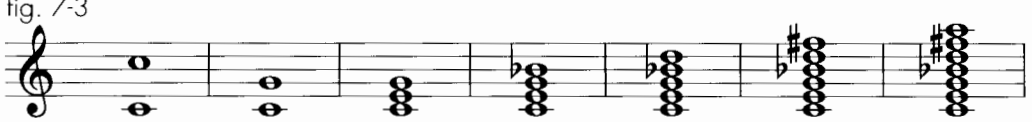
La gamme qui découle des13 premiers harmoniques est la gamme dite " naturelle ".

(2) Pour les autres noms de cette gamme voir p. 38, fig. 6-36.

fig. 7-2

■ Série des accords naturels (3)

Ces accords découlent de la série des harmoniques.

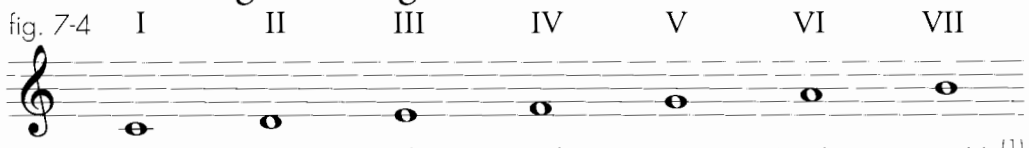
(3) Chailley (J.) & CHALLAN (H.), Théorie complète de la musique, Paris, Leduc, 1947, vol. 2, p. 7.

fig. 7-3

Octave	Accord de 5te à vide	Accord parfait majeur	Accord de 7e naturel	Accord de 9e naturel	Accord de 11e naturel	Accord de 13e naturel

DEGRÉS ET GAMMES D'ACCORDS

■ Nom des degrés de la gamme

fig. 7-4



Tonique Sus-tonique Médiante Sous-dom. Dominante Sus-dom. Sensible[1]

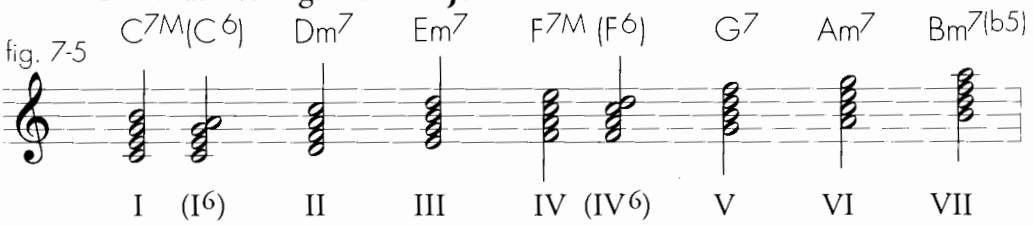
(1) Le 7e degré d'une gamme s'appelle "sensible" quand il est situé à un demi-ton de la tonique.
Autrement, il se nomme "sous-tonique".

En harmonie, les degrés d'une gamme s'écrivent : I . II . III . IV . V . VI . VII . en chiffres romains. Cela permet une vision globale dans les 12 tons et facilite la transposition.

■ Accords bâtis sur les principales gammes (gammes d'accords)

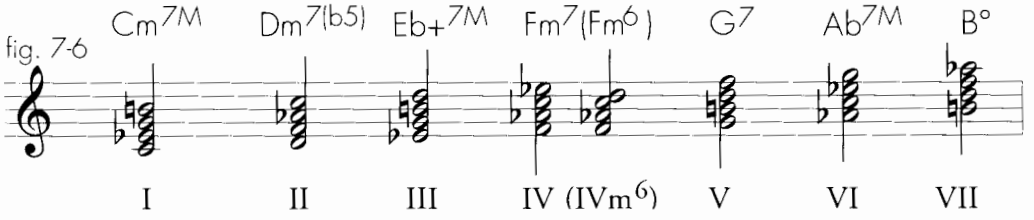
■ Accords sur la gamme **majeure** :

fig. 7-5



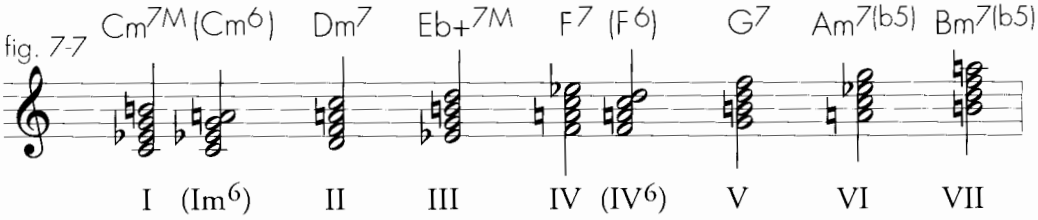
■ Accords sur la gamme **mineure harmonique** :

fig. 7-6



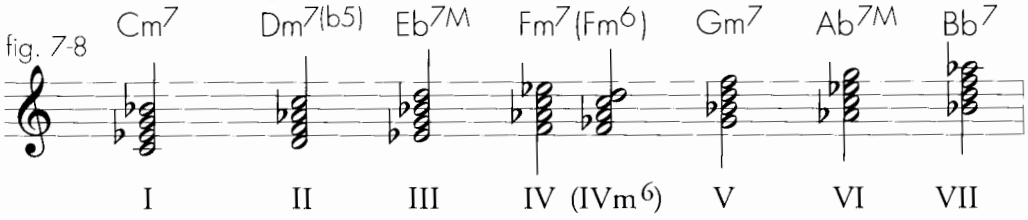
■ Accords sur la gamme **mineure mélodique ascendante** :

fig. 7-7



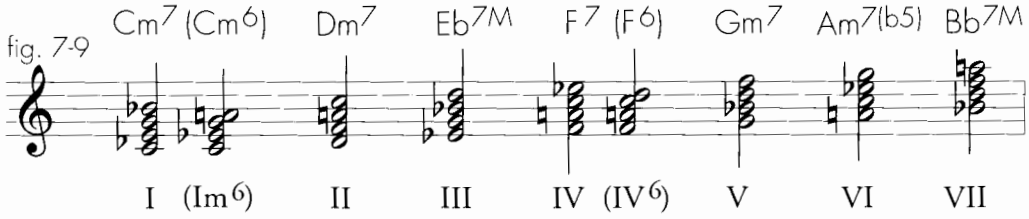
■ Accords sur la gamme **mineure sans sensible** (mode éolien) :

fig. 7-8



■ Accords sur la gamme **dorienne** :

fig. 7-9



NOTE : les accords de la figure 7-5 sont bâtis sur la gamme diatonique majeure. Les accords des figures 7-6 à 7-9 sont bâtis sur des gammes mineures. Il est fréquent de mêler ces accords entre eux au cours d'un même morceau. Même dans les morceaux en majeur on trouve des emprunts aux différents modes mineurs.
ATTENTION : pour une utilisation plus simple de ces accords (notamment dans le jazz traditionnel), il suffit d'en retirer les 7e pour avoir des accords à trois sons (triades).

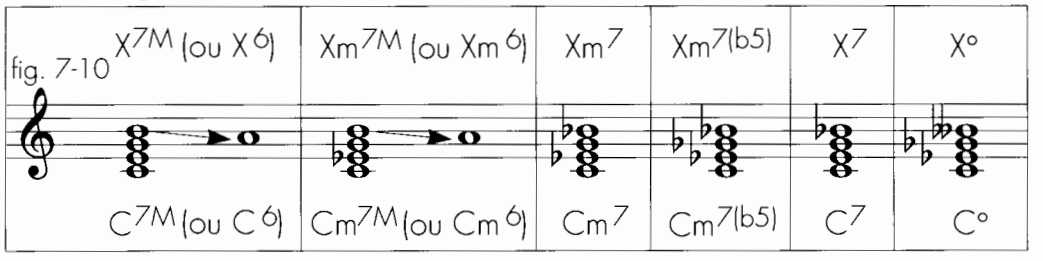
A SAVOIR PAR CŒUR :
Dans une même gamme majeure diatonique :

Le degré	I	est toujours	I^{7M}	ou	I^{6}	(exception blues I^{7})
Le degré	II	est toujours	IIm^{7}			
Le degré	III	est toujours	$IIIm^{7}$			
Le degré	IV	est toujours	IV^{7M}	ou	IV^{6}	(exception blues IV^{7})
Le degré	V	est toujours	V^{7}			
Le degré	VI	est toujours	VIm^{7}			
Le degré	VII	est toujours	$VIIm^{7(b5)}$			

FAMILLES D'ACCORDS

■ Les 6 grandes familles d'accords

fig. 7-10



Quand on compare les différentes familles dans les cinq lignes d'accords de la page précédente, on obtient le tableau suivant :

■ Tableau des degrés par familles d'accords

fig. 7-11

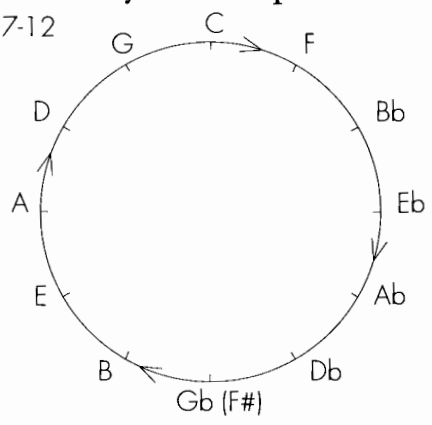
FAMILLE	MAJEUR DIATONIQUE	MINEUR HARMONIQUE	MINEUR MÉLODIQUE ASCENDANT	MINEUR SANS SENSIBLE (mode éolien)	MODE DORIEN
X^{7M} (ou X^{6})	I . IV	(III) . VI	III	III . VI	III . VII
Xm^{7M} (ou Xm^{6})	—	I . (IV)	I	—	—
Xm^{7}	II . III . VI	IV	II	I . VI . V	I . II . V
$Xm^{7(b5)}$	(VII)	II	VI . VII	II	VI
X^{7}	V	V	IV . V	VII	IV
X°	—	VII	—	—	—

EXPLICATION : on trouve par exemple les accords de type X^{7M} sur les degrés I et IV du mode majeur diatonique et sur les degrés III et VII du mode dorien. Les accords figurant entre parenthèses sont rarement employés sur les degrés indiqués.

LE CYCLE DES QUINTES

■ Roue du cycle des quintes

fig. 7-12



■ Notes ou accords " antipodes "

Comme sur une mappemonde, C est la note " antipode " de Gb et inversement. De même, Bb est l'antipode de E, etc. Chaque note possède un antipode. Les accords antipodes se substituent souvent l'un à l'autre.

Autres appellations : substitution tritonique, dominante substitutive [4], dominante chromatique [4].

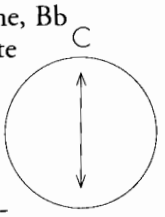
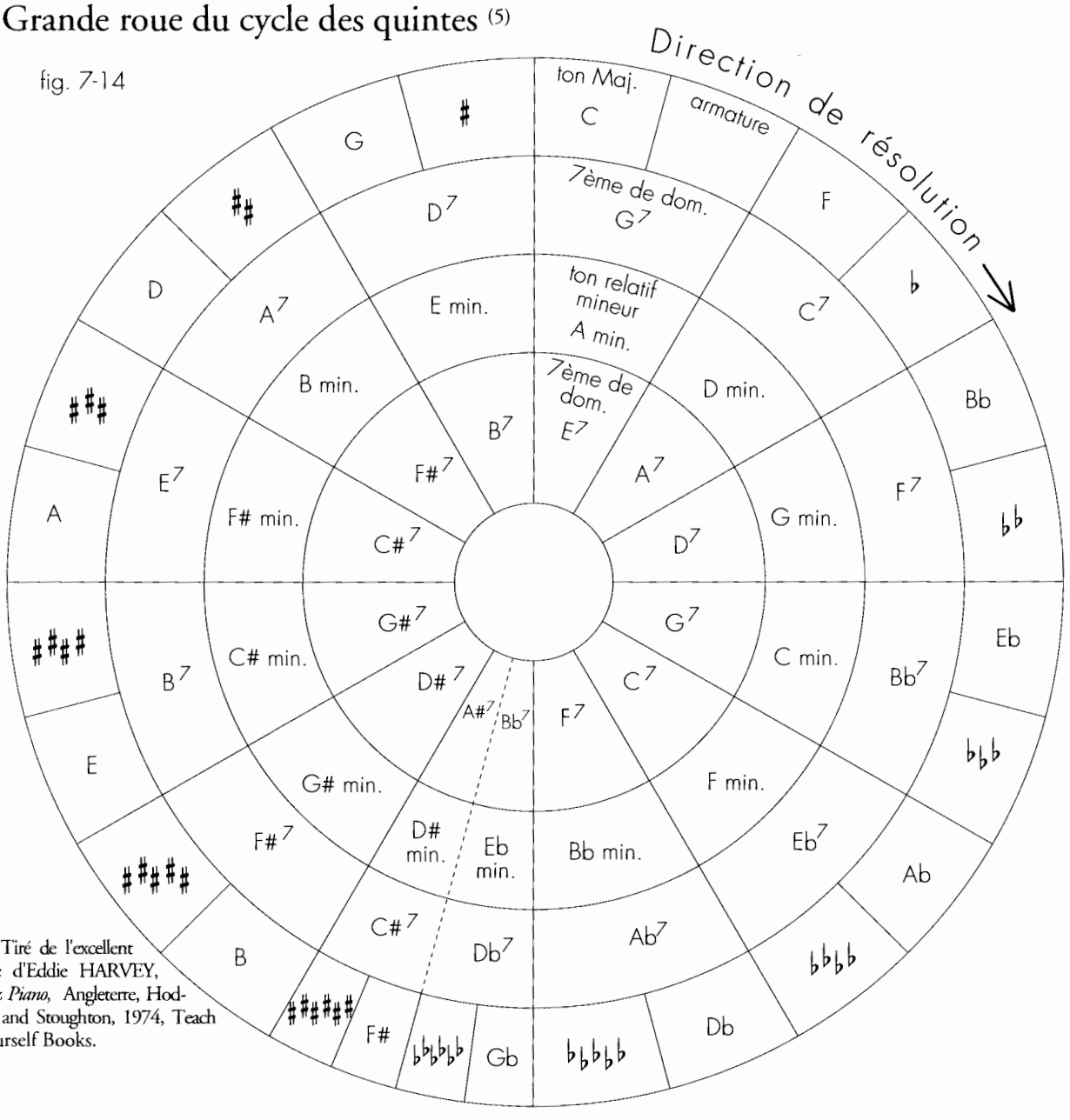


fig. 7-1

(4) SIRON (Jacques), *La Partition intérieure : Harmonie, Jazz, Musiques improvisées* (à paraître aux éditions OUTRE MESURE).

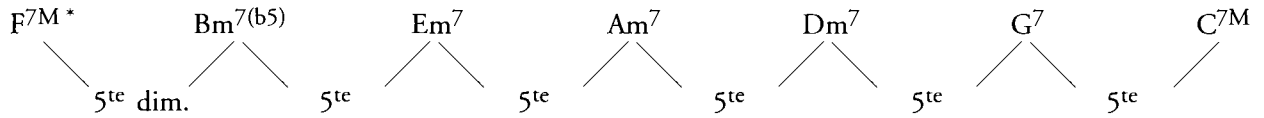
■ Grande roue du cycle des quintes [5]

fig. 7-14



(5) Tiré de l'excellent livre d'Eddie HARVEY, *Jazz Piano*, Angleterre, Hodder and Stoughton, 1974, Teach Yourself Books.

La progression de 5te en 5te (descendante) est l'ordre de résolution le plus fréquent dans le jazz. Dans l'ordre : Si, Mi, La, Ré, Sol, Do, Fa. C'est aussi l'ordre des bémols. A savoir par cœur absolument.
Voici les 7 accords de la gamme diatonique majeure de do, dans l'ordre du cycle des quintes :



* Pour pouvoir terminer sur l'accord de tonique C7M, on a placé F7M au tout début de la progression, ce qui occasionne une 5te diminuée dans les basses, au lieu d'une 5te juste ; c'est en fait la seule " tricherie " admise.

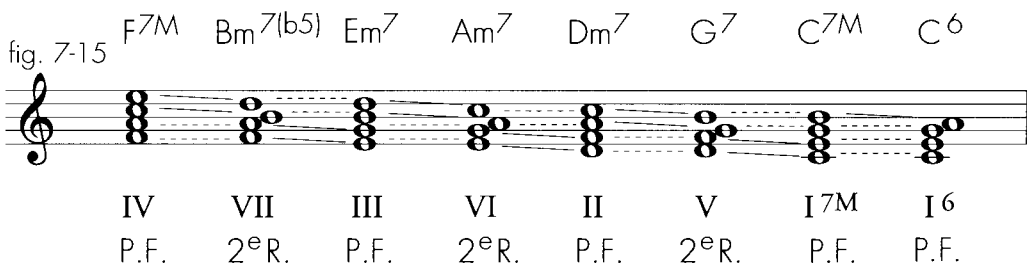
ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS

Pour enchaîner convenablement des accords entre eux, on essaye de respecter la continuité harmonique qui consiste à garder les notes communes à la même place et à bouger au minimum les autres voix.
Voici, parmi tant d'autres, deux exemples d'enchaînement des accords ci-dessus :

■ En position fermée [ou serrée (6)]

(6) Angl. : *Close Position*

fig. 7-15



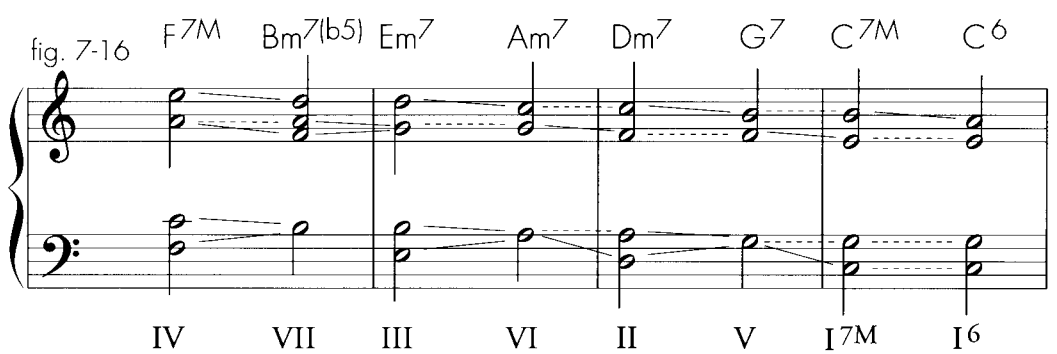
------- : indique les notes communes qui restent en place.
——— : indique les notes qui bougent.

Remarque : alternance d'accords en position fondamentale (P. F.) et à l'état de deuxième renversement (2e R).
Au piano, ces accords peuvent être joués une octave plus bas par la main gauche, pour l'accompagnement.

■ En position ouverte [ou large (7)]

(7) Angl. : *Open Position*

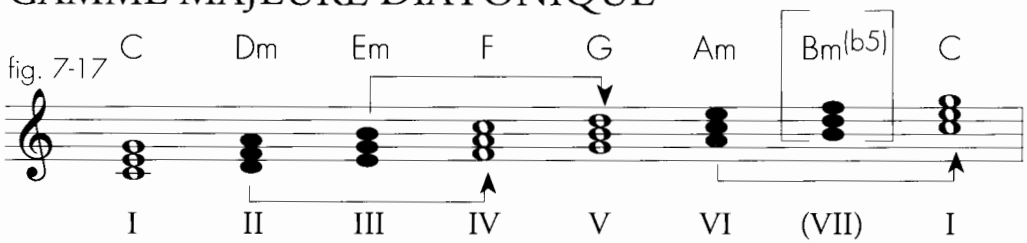
fig. 7-16



Dans cette harmonisation simple et légère en accords ouverts, les 5tes des accords VI et V ont été supprimées sans pour cela nuire à la couleur particulière de chacun.
A l'accompagnement, ces accords ouverts peuvent être joués une octave plus bas. Ils permettent de descendre plus dans le grave que les accords fermés.

RELATION ENTRE LES ACCORDS BÂTIS SUR LA GAMME MAJEURE DIATONIQUE

fig. 7-17



Ne tenons pas compte de l'accord du degré VII, le seul à ne pas être parfait puisqu'il ne possède pas de 5te juste mais une 5te diminuée.
Les accords parfaits I, IV et V sont majeurs et sont généralement appelés accords tonals (en Do : Do, Fa et Sol). Une mélodie diatonique peut être harmonisée seulement avec ces trois accords, harmonisation minimale qui pourra ensuite subir une infinité de transformations différentes [8].

(8) Voir transformations du blues p. 106.

Les accords parfaits II, III et VI sont mineurs et sont les relatifs mineurs respectifs des accords IV, V et I.
Ex. en Do :

ACCORDS TONALS	I C	IV F	V G
RELATIFS MINEURS	VI Am	II Dm	III Em

Il y a donc une relation technique très équilibrée entre les six premiers accords de la gamme majeure diatonique.

LES CADENCES

Les cadences [9] classiques utilisent seulement les accords tonals. On a l'habitude de dire que les cadences sont à la musique ce que la ponctuation est à la littérature. Formées de l'enchaînement de deux accords tonals, elles se placent généralement en fin de morceau ou en fin de phrase et indiquent une terminaison ou un repos.

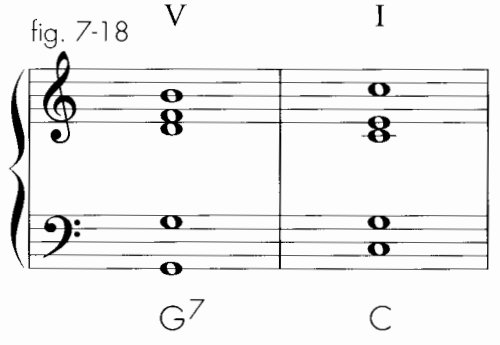
(9) Attention au mot " cadence " qui peut aussi désigner soit un passage improvisé par un soliste (par exemple : cadences de concertos) soit la structure régulière du tempo.
Certains auteurs emploient la locution " cadence harmonique " pour désigner une succession d'accords, ce qui prête à confusion avec les cadences de conclusion étudiées dans ce paragraphe. Il est préférable de parler alors d'enchaînement harmonique, mouvement harmonique, suite harmonique, progression harmonique, la pléthore de synonymes permettant peut-être de réserver la locution "séquence harmonique" à une progression sous forme de marche d'harmonie.

■ La cadence parfaite : V – I

Elle termine une phrase musicale. C'est le point final en ponctuation.

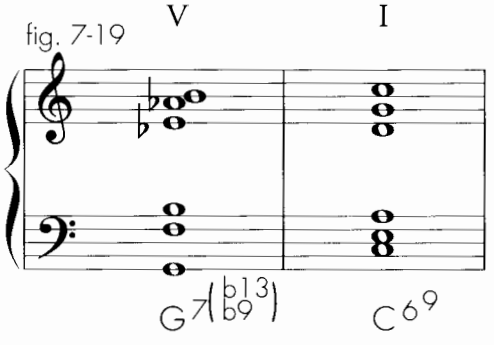
Cadence parfaite classique :

fig. 7-18



Cadence parfaite jazz :

fig. 7-19



■ La cadence imparfaite

L'accord V va vers le premier renversement de I. Le repos sur le 1er renversement de l'accord de tonique (3ce à la basse) enlève la sensation de terminaison. C'est une sorte de virgule. Souvent en jazz la cadence imparfaite " | V | I/3 | " est remplacée par une cadence rompue sur le 3e degré " | V | III | ".

■ La cadence rompue

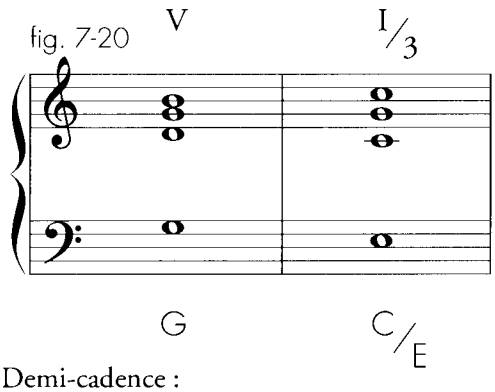
On peut rompre la cadence parfaite en jouant après le V tout autre accord que le I, le VI et le III étant les plus fréquents. La cadence rompue a la même valeur que la cadence imparfaite : elle sert à prolonger une phrase et à éviter la conclusion. C'est également une sorte de virgule.

■ La cadence sur la dominante ou demi-cadence

Phrase se terminant sur l'accord V. C'est un repos sur l'accord de 7^e de dominante qui est comme suspendu et laisse donc entrevoir une suite. En jazz, la demi-cadence est très fréquente à la fin des ponts dans les thèmes 32 AABA.

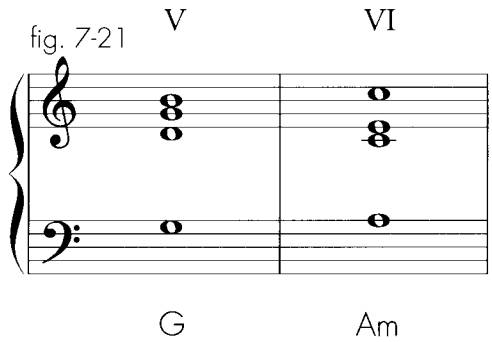
Cadence imparfaite :

fig. 7-20



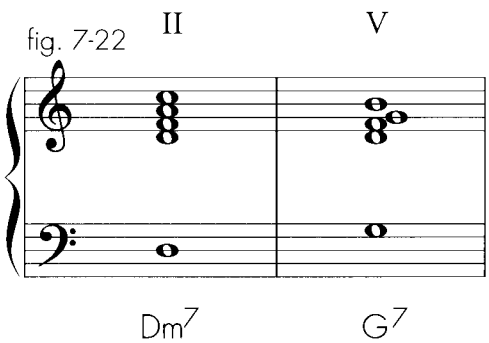
Cadence rompue :

fig. 7-21



Demi-cadence :

fig. 7-22

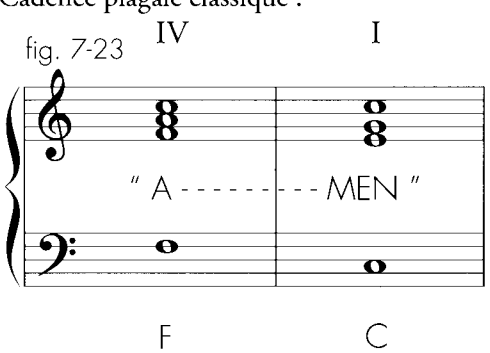


■ La cadence plagale IV – I

Placée fréquemment en fin de morceau après la cadence parfaite, la cadence plagale est une sorte de " post scriptum ". Moins énergique mais plus solennelle que la cadence parfaite, elle est surtout employée dans la musique classique à caractère religieux (formule du " A....men "). Curieusement, on la rencontre souvent dans le jazz, certainement à cause des negro spirituals. Son usage est intensif dans le jazz de style " *funky* " ou " *churchy* " des années 1960 et aussi dans le blues.
Les formules de cadences s'appliquent de la même façon et sur les mêmes degrés dans le mode mineur.

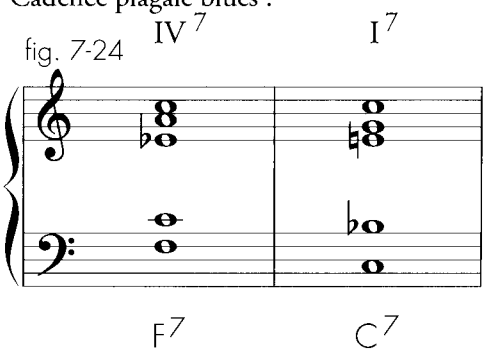
Cadence plagale classique :

fig. 7-23



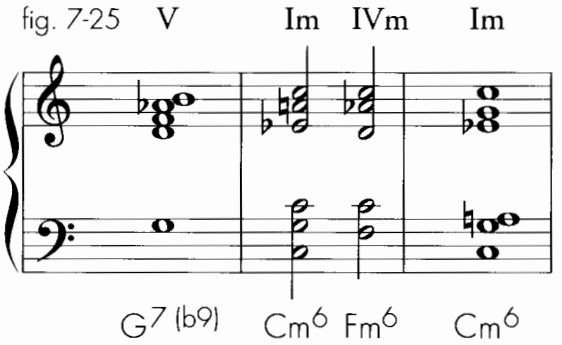
Cadence plagale blues :

fig. 7-24



Cadence parfaite et plagale en mineur (jazz) :

fig. 7-25



Par définition, les cadences se trouvent en fin de phrase ou de morceau ; mais l'on en retrouve les caractéristiques harmoniques d'une façon souvent plus étendue, délayée ou déguisée, en plein milieu, voire au tout début d'un morceau.

Cadences dans les 32 AABA : généralement les cadences vont se trouver aux mesures 6, 7 et 8 de chaque phrase de 8 mesures ; les cadences parfaites aux mesures 6 et 7 de chaque phrase A, les cadences plagales aux mesures 7 et 8 du 2e et du 3e A, et en principe une cadence sur la dominante aux mesures 7 et 8 du pont (ou seulement à la mesure 8) [10].

(10) Voir ci-dessous paragraphe " Turnaround et Turnback ".

CONSEILS PRÉALABLES A L'HARMONISATION D'UN MORCEAU DE JAZZ

Pour harmoniser ou réharmoniser un morceau, il faut :

1. Repérer la tonalité.

2. Calculer le nombre de mesures (16, 32, etc...).

3. Trouver la structure (AABA, ABA'C, etc...) et décomposer en phrases, motifs, cellules.

4. Se concentrer sur un seul motif ou une seule cellule en tenant toujours compte du premier accord de la mesure suivante.

5. Tenir compte du tempo sur lequel se joue le morceau. En effet, pour schématiser, il est possible de mettre plus d'accords par mesure sur tempo lent que sur tempo rapide.

6. Tenir compte du style du morceau : les suites harmoniques varient évidemment suivant les époques et les différents styles de jazz.

7. Si les accords de l'exposé du thème sont très complexes, il faudra généralement les simplifier pour l'improvisation. On fait souvent deux grilles différentes.

TURNAROUND ET TURNBACK

Un ***" Turnaround "*** [11] ou un ***" Turnback "*** (mots américains) est la dernière cellule d'une phrase, celle qui s'enchaîne avec le début de la phrase suivante.

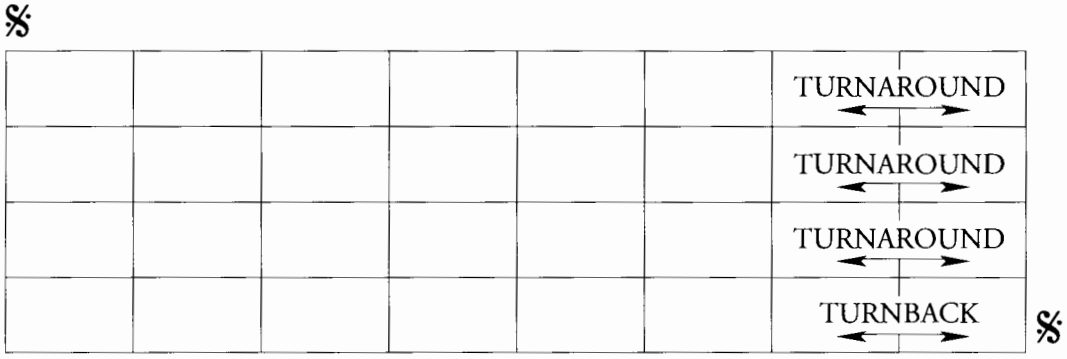
Dans un morceau de type 32 AABA, il y a 4 turnarounds de 2 mesures [12] chacun à chaque fin de phrase, aux mesures 7 et 8, 15 et 16, 23 et 24 , 31 et 32.

Par commodité nous proposons d'appeler les trois premières fins de phrase : " turnaround ", et la toute dernière (mesures 31 et 32) : " turnback ", quand celle-ci fait revenir au début du thème pour un nouveau chorus.

(11) Jacques Siron le traduit par " cadence contournante ".

(12) Attention, on rencontre parfois des turnarounds " féminins " d'une mesure seulement.
Ex. : *I'm in the Mood for Love* (phrases A).

Exemple sur une grille de 32 mesures :



Voici les séquences harmoniques que l'on trouve le plus souvent dans les turnarounds des 32 AABA :

1er turnaround (mesures 7 et 8) :
anatole →

2e turnaround (mesures 15 et 16) :
cadence plagale →

3e turnaround (mesures 23 et 24) :
cadence sur la dominante →

Turnback (mesures 31 et 32) :
cadence plagale ou anatole pour retourner à la mesure 1 →

I / VI	II / V
I / IV	I
V	—
I / IV	I

Les deux dernières mesures du blues (mesures 11 et 12) forment aussi un turnaround et peuvent recevoir une cadence plagale ou un anatole [13].

(13) Voir tableau p. 106.

➤ A LIRE :

CHAILLEY (Jacques), *Traité d'harmonie au clavier,* Paris, Choudens, 1977.
DELAMONT (Gordon), *Modern Harmonic Technique,* 2 vol., New York, Kendor Music, 1965.
GILSON (Jef), *L'Harmonie du jazz,* 3 vol., Paris, Palm, 1982-83.

8

TRANSFORMATION DES ACCORDS

GÉNÉRALITÉS

Les différentes transformations servent à varier les progressions harmoniques simples pour éviter la monotonie et enrichir l'harmonie.
Pour chaque suite harmonique usuelle simple, il existe presque toujours une ou plusieurs transformations ou combinaisons de transformations possibles.

Les règles de transformations ne fonctionnent que si la mélodie le permet, bien entendu.

LES TROIS TYPES DE TRANSFORMATIONS

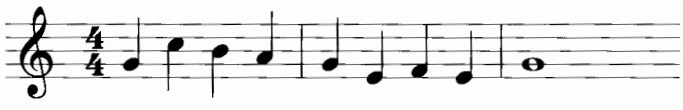
Laissons de côté les différents renversements et positions d'un accord qui ne sont pas à proprement parler des transformations telles que nous l'entendons.

■ Habillage des accords

Consiste à vêtir un accord de base nu au moyen de ses superstructures (9^e, 11^e, 13^e). Pour les accords I et IV, il suffit de la 7^e majeure ou de la 6^{te} pour parler d'habillage. Celui–ci se pratique aussi sur les accords de passage ou de substitution.

■ Accords de passage

Accords secondaires intercalés sur les temps faibles ou groupes de temps faibles et qui ne gênent pas la fonction de l'accord principal.

fig. 8-1 C (G+7)* C (G7)* C

* : accords de passage

■ Accords de substitution

Accords qui remplacent les accords de base ; ils possèdent généralement au moins deux notes communes avec ceux–ci.
Les retards et les accords appogiaturés peuvent aussi être considérés comme des transformations. Dans le jazz, l'accord de sus4 (4^{te} suspendue (1)) est le retard (ou l'appogiature) le plus fréquent, souvent joué à l'état de 11^{e} (2).

(1) Assimilé au retard de la 3^{ce} en français (mais qui n'est pas toujours préparé, donc souvent à l'état d'appogiature).
(2) Voir p. 12 : " Conventions et abréviations ".

FONCTION ET ATTIRANCE DES ACCORDS DE LA GAMME MAJEURE

I^{7M} (ou **I^{6}**) — Centre de la tonalité. Est une fin en soi. Va vers n'importe quel accord.

IIm^{7} — Substitut de IV. Va essentiellement vers V (fonction de la sous–dominante) ou vers son substitut bII. Plus rarement vers I ou III. Fait office de retard de la 3^{ce} quand il va vers V.

$IIIm^{7}$ — Substitut de I. Va essentiellement vers VI (ou bIII). Plus rarement vers IV ou II.

IV^{7M} (ou **IV^{6}**) — Va surtout vers I ou vers III (fonction plagale) en passant parfois par IVm ou #IV°. Dans le jazz va plus rarement vers V (fonction de la sous-dominante). Peut se substituer à II. Occupe occasionnellement une fonction de tonique temporaire.

V^{7} — Fonction de la dominante. Va principalement vers I. Plus rarement vers III ou VI (cadence rompue) ou vers IV (mesures 9, 10 de certains blues).

VIm^{7} — Substitut de I, ainsi que son relatif mineur. Va principalement vers II (ou bVI). Plus rarement vers IV).

$VIIm^{7(b5)}$ — A cause de sa 5^{te} diminuée, n'a pas de fonction réelle en majeur. Rarement utilisé comme substitut du V (dans les marches harmoniques). Sert de pivot pour devenir un II du relatif mineur VI.

PRINCIPALES RÈGLES DE SUBSTITUTIONS HARMONIQUES

RÈGLE N° 1 — A la place de V^{7}, on peut mettre $IIm^{7} - V^{7}$ (ou $IIm^{7(b5)} - V^{7}$).

RÈGLE N° 2 — **Devant** n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer **son** V^{7} (ou $IIm^{7} - V^{7}$ ou $IIm^{7(b5)} - V^{7}$).

RÈGLE N° 3 — **Devant** n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer **son** bII^{7} (3) (ou $bVIm^{7} - bII^{7}$).

(3) Substitution tritonique.

(4) Voir le tableau page suivante.

(5) C'est-à-dire toutes les familles d'accords bâtis sur la fondamentale bII.

RÈGLE N° 3 bis | Selon le cas [4], devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut aussi placer son bII^{7M} (ou bII^{6}), son $bIIm^{7}$, son $bIIm^{7(b5)}$, son $bIIm^{7M}$ (ou $bIIm^{6}$), son bII° [5].

RÈGLE N° 4 | **Devant** n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer **son** VII°.

■ Explication et exemples

RÈGLE N°1 :

Le IIm^{7} avant le V^{7} correspond au retard de la 3ce en musique classique.
Exemple en Do : à la place de G^{7}, on peut mettre Dm^{7} – G^{7} (ou $Dm^{7(b5)}$ – G^{7}) ou encore sous forme de retard : $G^{7}sus$ – G^{7}.

RÈGLE N° 2 :

Exemple en Do : devant Dm^{7}, on peut mettre A^{7} (ou Em^{7} – A^{7}, ou $Em^{7(b5)}$ – A^{7}).
Devant Em^{7}, on peut mettre B^{7} (ou $F\#m^{7(b5)}$ – B^{7}).
Les V des degrés II, III, IV, V, VI sont appelés accords de " dominantes secondaires ", par opposition au V de I qui est la dominante principale.
Le fait de placer devant un accord son V est appelé en anglais *" tonicization "*.

RÈGLE N° 3 :

(6) Voir p. 46.

Un accord de 7e de dominante (V) peut être substitué par un autre accord de 7e de dominante dit " antipode " [6] et situé une 4te augmentée (triton) au-dessous (bII^{7}), à condition qu'il aille vers un accord situé une 5te au-dessous.
Exemple en Do : G^{7} peut être substitué par Db^{7} à condition qu'il aille vers C Maj., C min. ou C^{7}.
La régle N° 3 découle de la règle N° 2.
Autre exemple en Do : devant G^{7}, on peut mettre Ab^{7} (ou Ebm^{7} – Ab^{7}).

RÈGLE N° 4 :

En Do, devant C^{7M}, on peut mettre B°.
Devant Dm^{7}, on peut mettre C#°.
Devant Am^{7}, on peut mettre G#°

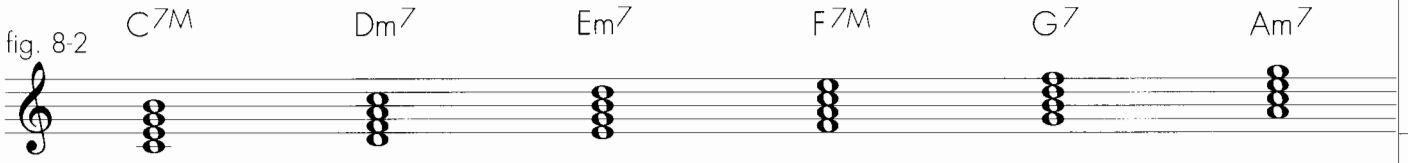
(7) Voir règle N°1 p. 53.

TABLEAU DES II – V DANS TOUS LES TONS [7]
(en marche d'harmonie suivant le cycle des 5tes)

Am^{7} – D^{7}	Gm^{7} – C^{7}	Fm^{7} – Bb^{7}	Ebm^{7} – Ab^{7}	Dbm^{7} – Gb^{7}	Bm^{7} – E^{7}
en G	en F	en Eb	en Db	en Cb	en A
Bbm^{7} – Eb^{7}	Abm^{7} – Db^{7}	$F\#m^{7}$ – B^{7}	Em^{7} – A^{7}	Dm^{7} – G^{7}	Cm^{7} – F^{7}
en Ab	en Gb	en E	en D	en C	en Bb

TABLEAU RÉSUMÉ DES RÈGLES 1, 2, 3, 4 (en Do majeur)

fig. 8-2



	I	II	III	IV	V	VI	
							N° DE LA
DOMINANTES V — Dominante principale	DEVANT I V de I V7 G7	DEVANT II V de II VI7 A7	DEVANT III V de III VII7 B7	DEVANT IV V de IV I7 C7	DEVANT V V de V II7 D7	DEVANT VI V de VI III7 E7	RÈGLE N° 2
II – V — Dominantes secondaires	Dm7 – G7 ou Dm7(b5) – G7	Em7 – A7 ou Em7(b5) – A7	F#m7 – B7 ou F#m7(b5) – B7	Gm7 – C7 ou Gm7(b5) – C7	Am7 – D7 ou Am7(b5) – D7	Bm7 – E7 ou Bm7(b5) – E7	RÈGLE N° 1 (et 2)
bII (antipode de V)	DEVANT I bII7 de I bII7 Db7 ou Db7M, Db6	DEVANT II bII7 de II bIII7 Eb7 ou Eb7M, Eb6 Ebm7, Eb° Ebm7M, Ebm6 Ebm7(b5)	DEVANT III bII7 de III IV7 F7 ou F7M, F6 Fm7, F° Fm7M, Fm6 Fm7(b5)	DEVANT IV bII7 de IV bV7 Gb7 ou Gb7M, Gb6	DEVANT V bII7 de V bVI7 Ab7 ou Ab7M, Ab6 Abm7, Ab° Abm7(b5)	DEVANT VI bII7 de VI bVII7 Bb7 ou Bb6	RÈGLE N° 3 RÈGLE N° 3bis
DIMINUÉS VII°	DEVANT I VII de I VII° B°	DEVANT II VII de II #I° C#°	DEVANT III VII de III #II° D#°	DEVANT IV VII de IV III° E°	DEVANT V VII de V #IV° F#°	DEVANT VI VII de VI #V° C#°	RÈGLE N° 4

INTERCALATION DU VII° DEVANT TOUS LES DEGRÉS DE LA GAMME MAJEURE

Exemple en Do, en accords ouverts :

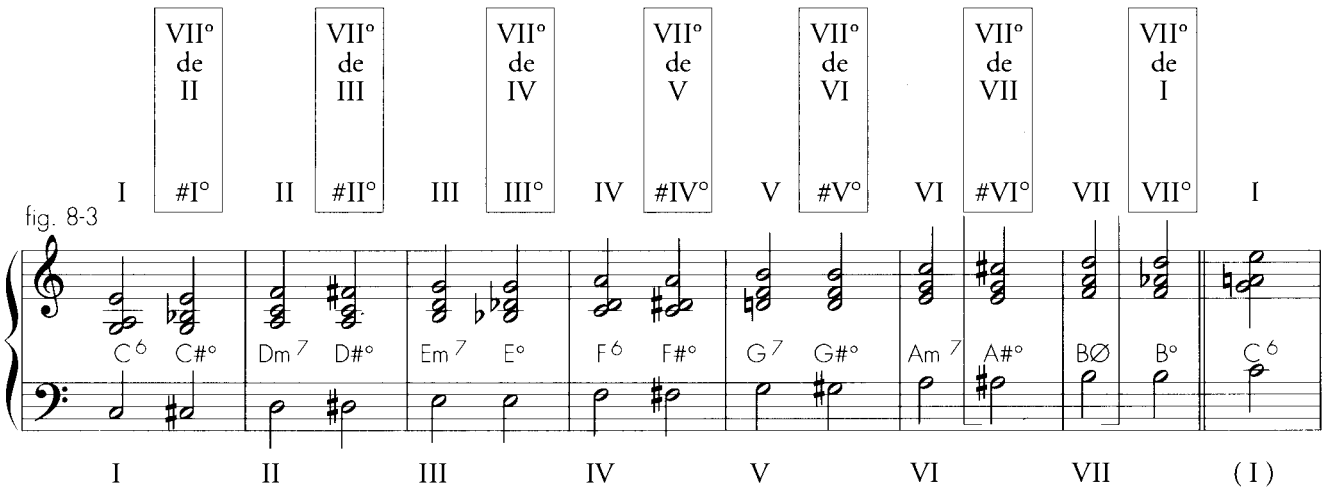


fig. 8-3

9

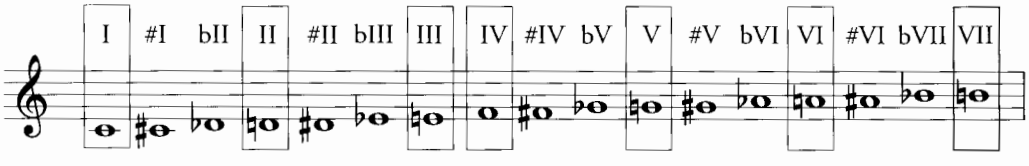
TABLEAUX DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES

Dans ce chapitre, nous avons essayé de recenser les principales transformations d'accords et de séquences d'accords que l'on trouve en harmonie tonale dans le jazz.
A notre connaissance, ce travail n'avait pas encore été fait d'une manière aussi systématique.

NOTICE EXPLICATIVE POUR LES TABLEAUX CI-APRÈS

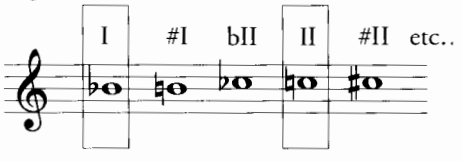
Penser l'harmonie en degrés (chaque note de chaque gamme figurée en chiffres romains), est indispensable pour en avoir une réelle vision globale. Aussi, sur le côté gauche de chaque tableau, les transformations figureront en chiffres romains.
Exemple en Do avec tous les degrés chromatiques :

fig. 9-1



Exemple en Bb :

fig. 9-2



Pour les personnes réfractaires aux chiffres, nous donnons la transposition de toutes les transformations, dans le ton de Do, sur la partie droite de chaque tableau.

Les tirets " – " indiquent la séparation d'une mesure en 2 parties égales. Le point " . " sépare les temps.

Ex. : | C – Dm^7 . G^7 | signifie : 2 temps de C. 1 temps de Dm^7, 1 temps de G^7.

Les traits verticaux autour d'un ou plusieurs accords indiquent une mesure à 4 temps, mais peuvent aussi être compris comme désignant n'importe quelle unité de temps : 2 mesures, 4 mesures, ou même 2 temps ou 1 temps seulement.
Ex. :
| C – G^7 | signifie :

— principalement : 2 temps de C – 2 temps de G^7 = 1 mesure.
— secondairement par extension : 1 mesure de C – 1 mesure de G^7 = 2 mesures.
— 2 mesures de C – 2 mesures de G^7 = 4 mesures.

Peut aussi signifier par contraction :

— 1 temps de C – 1 temps de G^7 = 1 mesure.

Les transformations les plus importantes, donc les plus fréquentes, sont encadrées et en caractères gras comme ceci :

| **Dm^7 – G^7** |

Ce sont ces dernières que vous devrez surtout retenir.

Certaines transformations sont tributaires du premier accord de la mesure suivante (accord d'arrivée). Cet accord, donné entre parenthèses, sera précédé de 3 points de suspension comme ceci :

| **Db^7** . | . . (**C**)

Un chiffre romain sur un trait oblique sur un chiffre arabe a la signification suivante : le chiffre arabe indique la basse à jouer quand elle est différente de la fondamentale.
Ex. :

$I^{7M}/_5$ signifie : accord de tonique avec 5te à la basse (2e renversement).
Transcription en Do : $C^{7M}/_G$

Seuls sont pris en compte, dans ces tableaux, les accords de base à 3 ou 4 sons. Bien entendu, il est possible de leur rajouter les superstructures appropriées.

TRANSFORMATIONS D'UN ACCORD SEUL
TRANSFORMATIONS DES 3 ACCORDS TONALS

ACCORD DE TONIQUE I

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **I** |

TRANSFORMATIONS :

Habillages :

| I^{7M} |

| I^{6} |

Double habillage :

| **I^{7M} – I^{6}** |

Exception blues :

| I^{7} |

Substitutions :

| **III** |

| **VI** |

| **III – VI** . | . . (**II**) |

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **C** |

TRANSFORMATIONS :

Habillages :

| C^{7M} |

| C^{6} |

Double habillage :

| **C^{7M} – C^{6}** |

Exception blues :

| C^{7} |

Substitutions :

| **Em^{7}** |

| **Am^{7}** |

| **Em^{7} – Am^{7}** . | . . (**Dm^{7}**) |

— ACCORD DE TONIQUE ARRIVANT SUR SOUS-DOMINANTE —

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **I** . | . . (**IV**) |

TRANSFORMATIONS :

| I – III . | . . (IV)

| I – VI . | . . (IV)

| **I – I^{7}** . | . . (IV)

| I – III^{7} . | . . (IV)

| **Vm^{7} – I^{7}** . | . . (IV)

— ACCORD DE TONIQUE ARRIVANT SUR SOUS-DOMINANTE —

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **C** . | . . (**F**) |

TRANSFORMATIONS :

| C – Em^{7} . | . . (F)

| C – Am^{7} . | . . (F)

| **C – C^{7}** . | . . (F)

| C – E^{7} . | . . (F)

| **Gm^{7} – C^{7}** . | . . (F)

ACCORD DE SOUS-DOMINANTE IV

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **IV** |

TRANSFORMATIONS :

Habillages :

| IV^{7M} |

| IV^{6} |

Double habillage :

| IV^{7M} – IV^{6} |

Exception blues :

| IV^{7} | (1)

Substitutions :

| II |

| VI – II |

| **IV – IVm** . | . . (**I** ou **III**) |

| IVm | (2)

| IV – $IIm^{7(b5)}$. | . . ($^{I}/_{5}$) |

| **IV – #IV°** . | . . ($^{I}/_{5}$) |

| IV – #II° . | . . (III) |

| **#IVm$^{7(b5)}$ – IVm** . | . . (**III**) |

| IV – bVI^{7}. | . . ($^{I}/_{5}$) |

| IV – #IVm$^{7(b5)}$. VII^{7} . | . . (III)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **F** |

TRANSFORMATIONS :

Habillages :

| F^{7M} |

| F^{6} |

Double habillage :

| F^{7M} – F^{6} |

Exception blues :

| F^{7} | (1)

Substitutions :

| Dm^{7} |

| Am^{7} – Dm^{7} |

| **F – Fm** . | . . (**C** ou **Em^{7}**) |

| Fm | (2)

| F – $Dm^{7(b5)}$. | . . ($^{C}/_{G}$) |

| **F – F#°** . | . . ($^{C}/_{G}$) |

| F – D#° . | . . (Em^{7}) |

| **F#m$^{7(b5)}$ – Fm** . | . . (**Em^{7}**) |

| F – Ab^{7}. | . . ($^{C}/_{G}$) |

| F – F#m$^{7(b5)}$. B^{7} . | . . (Em^{7})

(1) Peut aussi être considéré comme un emprunt du IV du mode mineur mélodique.
(2) Le IVm peut être habillé avec une 7e majeure, une 7e mineure ou une 6te : IVm^{7M}, IVm^{7} ou IVm^{6}.

ACCORD DE DOMINANTE V

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **V** |

Substitutions :

| **II – V** |

| **IIm$^{7(b5)}$ – V** |

| **bII^{7}** . | . . (**I**) |

| **II – bII^{7}** . | . . (**I**) |

| **IIm$^{7(b5)}$ – bII^{7}** . | . . (**I**) |

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **G^{7}** |

Substitutions :

| **Dm^{7} – G^{7}** |

| **Dm$^{7(b5)}$ – G^{7}** |

| **Db^{7}** . | . . (**G**) |

| **Dm^{7} – Db^{7}** . | . . (**G**) |

| **Dm$^{7(b5)}$ – Db^{7}** . | . . (**G**) |

SUBSTITUTIONS DES ACCORDS DE 7^{e} DE DOMINANTE + 5te AUGMENTÉE

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **V+^{7}** . | . . (**I**)

Substitutions :

| VII^{7} . | . . (I)

| IV^{7} . | . . (I)

| bII^{9} . | . . (I)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **G+^{7}** . | . . (**C**)

Substitutions :

| B^{7} . | . . (C)

| F^{7} . | . . (C)

| Db^{9} . | . . (C)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **I+^{7}** . | . . (**IV**)

Substitutions :

| III^{7} . | . . (IV)

| bV^{7} . | . . (IV)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| **C+^{7}** . | . . (**F**)

Substitutions :

| E^{7} . | . . (F)

| Gb^{7} . | . . (F)

SUBSTITUTIONS DE L'ACCORD IV MINEUR

— ACCORD À TRANSFORMER —

| IVm |

Substitutions :

| $bVII^9$ |

| IVm^7 – $bVII^9$ |

— ACCORD À TRANSFORMER —

| Fm |

Substitutions :

| Bb^9 |

| Fm^7 – Bb^9 |

SUBSTITUTIONS DES ACCORDS DE 7e DIMINUÉE

— ACCORD À TRANSFORMER —

| VII° |

Substitutions :

| $V^{7(b9)}$ |

| $IIm^{7(b5)}$ – $V^{7(b9)}$ |

— ACCORD À TRANSFORMER —

| B° |

Substitutions :

| $G^{7(b9)}$ |

| $Dm^{7(b5)}$ – $G^{7(b9)}$ |

DESCENTE CHROMATIQUE VERS VI^7 OU II^7 (1)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| I . | . . (VI^7) |

Accords de passage par chromatismes descendants :

| I . I^7 . VII^7 . $bVII^7$. | . . (VI^7)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| IV . | . . (II^7) |

Accords de passage par chromatismes descendants :

| IV . IV^7 . III^7 . $bIII^7$. | . . (II^7)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| C . | . . (A^7) |

Accords de passage par chromatismes descendants :

| C . C^7 . B^7 . Bb^7 . | . . (A^7)

— ACCORD À TRANSFORMER —

| F . | . . (D^7) |

Accords de passage par chromatismes descendants :

| F . F^7 . E^7 . Eb^7 . | . . (D^7)

(1) Cette descente chromatique est surtout utilisée dans le jazz traditionnel.

TRANSFORMATIONS DE SÉQUENCES DE 2 MESURES ET PLUS

ACCORD DE TONIQUE EN SÉQUENCE LONGUE

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| I | I | I |

TRANSFORMATIONS :

Accords de passage:

| I – V | I – V . | . . (I)

| I – IV | I – (V) . | . . (I)

| I – $V_{/5}$ | $I_{/3}$ – $V_{/5}$. | . . (I)

Avec altérations chromatiques :

| I – I+ | I^6 – I+ . | . . (I)

Transformations dites "ESCABEAU" :

| I – II | III |

| I – II . #II° | III | (1)
| I – II . #IIm^7 | III | (1)

a) accord d'arrivée I :

| I – II | III – II . | . . (I)
| I – IV | III – II . | . . (I)

b) accord d'arrivée II :

| I – II | III – VI . | . . (II)
| I – IV | III – bIII° . | . . (II)

c) sur tempo lent : "escabeau" consolidé (2) :

| I – II* | III . VI . II . V . | . . (I)
| I – II* | III . bIII^7 . II . bII^7 . | . . (I)

* ou **IV**

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| C | C | C |

TRANSFORMATIONS :

Accords de passage:

| C – G^7 | C – G^7 . | . . (C)

| C – F | C – (G^7) . | . . (C)

| C – $G^7{}_{/D}$ | $C_{/E}$ – $G^7{}_{/D}$. | . . (C)

Avec altérations chromatiques :

| C – C+ | C^6 – C+ . | . . (C)

Transformations dites "ESCABEAU" :

| C^{7M} – Dm^7 | Em^7 |

| C^{7M} – Dm^7 . D#° | Em^7 | (1)
| C^{7M} – Dm^7 . D#m^7 | Em^7 | (1)

a) accord d'arrivée C :

| C^{7M} – Dm^7 | Em^7 – Dm^7 . | . . (C)
| C^{7M} – F^{7M} | Em^7 – Dm^7 . | . . (C)

b) accord d'arrivée Dm^7 :

| C^{7M} – Dm^7 | Em^7 – Am^7 . | . . (Dm^7)
| C^{7M} – F^{7M} | Em^7 – Eb° . | . . (Dm^7)

c) sur tempo lent : "escabeau" consolidé (2) :

| C^{7M} – Dm^{7*} | Em^7 . Am^7 . Dm^7 . G^7 . | . . (C)
| C^{7M} – Dm^{7*} | Em . Eb^7 . Dm^7 . Db^7 . | . . (C)

* ou **F^{7M}**

(1) Fréquemment utilisé par les pianistes en 10^e dans les basses du piano.
(2) Sur tempo lent ou en séquence longue de 4 mesures.

TRANSFORMATIONS DE L'ACCORD DE DOMINANTE EN SÉQUENCE LONGUE

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| **V** | **V** |

TRANSFORMATIONS :

| V – V° | V | (1)

| **V – VI | #VI° – V/3** | (2)

| **V – VI . #VI° | V/3** | (2)

| **II | V** |

| **IIm7(b5) | V** |

| II – bVI7 | V |

| IIm7(b5) – bVI7 | V |

| II | bII7 . | . . (I)

| **II – V | II – V** |

Transformation très fréquente qui peut elle-même être transformée :

| II – V | IIm7(b5) – V |
| II – VI7 | II – V |

| II – #I° | II – V |
| II – bIII° | II – V |

Le mélange de ces 2 groupes de 2 séquences donne les 2 progressions dites en "SLALOM" :

| II – #I° | II – bIII° . | . . (II)
| II – bIII° | II – #I° . | . . (II)

La séquence suivante est un "cliché" bebop :

| **IIm – IIm7M | IIm7 – V** |

| II – III | IV – V |

| II – V | II – bII7 . | . . (I)

| **II – bVI7 | V – bII7 . | . . (I)**

Chromatisme descendant :

| bVII7 – VI7 | bVI7 – V |

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| **G7 | G7** |

TRANSFORMATIONS :

| G7 – G° | G7 | (1)

| **G7 – Am7 | A#° – G7/B** | (2)

| **G7 – Am7 . A#° | G7/B** | (2)

| **Dm7 | G7** |

| **Dm7(b5) | G7** |

| Dm7 – Ab7 | G7 |

| Dm7(b5) – Ab7 | G7 |

| Dm7 | Db7 . | . . (C)

| **Dm7 – G7 | Dm7 – G7** |

Transformation très fréquente qui peut elle-même être transformée :

| Dm7 – G7 | Dm7(b5) – G7 |
| Dm7 – A7 | Dm7 – G7 |

| Dm7 – C#° | Dm7 – G7 |
| Dm7 – Eb° | Dm7 – G7 |

Le mélange de ces 2 groupes de 2 séquences donne les 2 progressions dites en "SLALOM" :

| Dm7 – C#° | Dm7 – Eb° . | . . (Dm7)
| Dm7 – Eb° | Dm7 – C#° . | . . (Dm7)

La séquence suivante est un "cliché" bebop :

| **Dm – Dm7M | Dm7 – G7** |

| Dm7 – Em7 | F7M – G7 |

| Dm7 – G7 | Dm7 – Db7 . | . . (C)

| **Dm7 – Ab7 | G7 – Db7 . | . . (C)**

Chromatisme descendant :

| Bb7 – A7 | Ab7 – G7 |

(1) Ragtime, jazz traditionnel.
(2) Très fréquent en 10e dans les basses du piano.

L'ANATOLE

GENÈSE DE L'ANATOLE

La séquence harmonique mère " | I | V | " se transforme en " | I – VI | II – V | ". Cette séquence est appelée " cellule de l'anatole " ou même " Anatole " tout court (terme employé dans le jargon des musiciens français uniquement, et dont l'origine est assez obscure).

L'anatole, archétype harmonique du jazz classique, existait cependant longtemps avant lui dans la musique européenne (comme la plupart des autres formules harmoniques du jazz). On le trouve par exemple chez Mozart dans la *" Sonate en Do majeur "* (KV 521) composée en 1787. *" Scaramouche "*, de Darius Milhaud (1937), débute par l'anatole à la mélodie.

DIFFÉRENTES VARIANTES DE L'ANATOLE

— CELLULE DE L'ANATOLE À TRANSFORMER —

| I – VI | II – V | (1)

1°) Substitutions diatoniques :

| III – VI | II – V |

| I – VI | IV – V |

| I – III | IV – V |

2°) Avec dominantes secondaires :

a) commençant par l'accord I :

| I – VI^7 | II – V |

| I – VI | II^7 – V |

| I – VI^7 | II^7 – V |

b) commençant par l'accord III :

| III – VI^7 | II – V |

| $III^{m7(b5)}$ – VI^7 | $IIm^{7(b5)}$ – V |

| III – VI^7 | II^7 – V |

| III – VI | II^7 – V |

| III^7 – VI | II^7 – V |

| III^7 – VI^7 | II^7 – V |

3°) Avec accords de 7e diminuée :

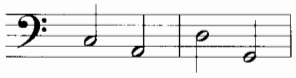
| I – #I° | II – V |

| I – #I° | II – #II° . | . . (III)

| I – bIII° | II – V |

| III – bIII° | II – V |

— CELLULE DE L'ANATOLE À TRANSFORMER —

| C – Am^7 | Dm^7 – G^7 | (1)

1°) Substitutions diatoniques :

| Em^7 – Am^7 | Dm^7 – G^7 |

| C – Am^7 | F^{7M} – G^7 |

| C – Em^7 | F^{7M} – G^7 |

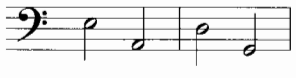
2°) Avec dominantes secondaires :

a) commençant par l'accord C :

| C – A^7 | Dm^7 – G^7 |

| C – Am^7 | D^7 – G^7 |

| C – A^7 | D^7 – G^7 |

b) commençant par l'accord Em^7 :

| Em^7 – A^7 | Dm^7 – G^7 |

| $Em^{7(b5)}$ – A^7 | $Dm^{7(b5)}$ – G^7 |

| Em^7 – A^7 | D^7 – G^7 |

| Em^7 – Am^7 | D^7 – G^7 |

| E^7 – Am^7 | D^7 – G^7 |

| E^7 – A^7 | D^7 – G^7 |

3°) Avec accords de 7e diminuée :

| C – C#° | Dm^7 – G^7 |

| C – C#° | Dm^7 – D#° . | . . (Em^7)

| C – Eb° | Dm^7 – G^7 |

| Em^7 – Eb° | Dm^7 – G^7 |

Suite du tableau page suivante …

4°) Avec les bII (substitutions tritoniques ou antipodes) :

| III – $bIII^7$ | II – bII^7. | . . (I)

| III^7 – $bIII^7$ | II^7 – bII^7. | . . (I)

| $bVII^7$ – VI^7 | bVI^7 – V |

| $bVII^7$ – $bIII^7$ | bVI^7 – bII^7. | . . (I)

a) anatole bebop :

| III – $bIII^{7M}$ | bVI^{7M} – bII^{7M} . | . . (I)

| III – $bIIIm^7$ | II – V |

| I – $bIIIm^7$ | II – V |

4°) Avec les bII (substitutions tritoniques ou antipodes) :

| Em^7 – Eb^7 | Dm^7 – Db^7. | . . (C)

| E^7 – Eb^7 | D^7 – Db^7 . | . . (C)

| Bb^7 – A^7 | Ab^7 – G^7 |

| Bb^7 – Eb^7 | Ab^7 – Db^7. | . . (C)

a) anatole bebop :

| Em^7 – Eb^{7M} | Ab^{7M} – Db^{7M}. | . . (C)

| Em^7 – Ebm^7 | Dm^7 – G^7 |

| C – Ebm^7 | Dm^7 – G^7 |

(1) L'anatole peut évidemment se former en séquence longue sur 4 mesures : | I | VI | II | V |

NOTE : l'anatole et ses variantes se retrouvent fréquemment en fin de phrases sur les turnarounds et turnbacks.

LE CHRISTOPHE [1]

GENÈSE DU CHRISTOPHE

Le " Chistophe " est une formule de type plagal dont la séquence harmonique mère est " I I IV I " [2] qui va se transformer à l'aide de 4 accords. Dans les trois principaux types de christophe, seul le dernier accord de la séquence est différent à chaque fois. Soit en Do : " I C – C7 I F – Fm I ", " I C – C7 I F – F#° I " ou enfin " I C – C7 I F – Ab7 I ".

Julien Falk, dans son ouvrage *Technique complète et progressive de l'harmonie* [Paris, Leduc (2e volume)] cite page 119 la forme " Coda ", abondamment employée par les classiques et notamment J.S. Bach. Cette forme Coda est un christophe allongé dont la grille est la suivante :

$$\text{I C – C}^7 \text{ I } {}^{\text{F}}/_{\text{C}} \text{ I } {}^{\text{Fm}}/_{\text{C}} \text{ I C I}$$

DIFFÉRENTES VARIANTES DU CHRISTOPHE

1°) Christophe, basses ascendantes :

$$\text{I I – } {}^{\mathbf{I^7}}/_{\mathbf{3}} \text{ I } \mathbf{IV - \#IV^\circ . I . . (} {}^{\mathbf{I}}/_{\mathbf{5}}\mathbf{)}$$

$$\text{I I – III}^7 \text{ I IV – \#IV}^\circ \text{ . I . . (} {}^{\text{I}}/_{\text{5}}\text{)}$$

2°) Christophe, basses descendantes :

$$\text{I I – } {}^{\mathbf{I^7}}/_{\mathbf{7}} \text{ I } {}^{\mathbf{IV}}/_{\mathbf{3}} \mathbf{ - } {}^{\mathbf{IVm}}/_{\mathbf{3}} \mathbf{. I . . (} {}^{\mathbf{I}}/_{\mathbf{5}}\mathbf{)}$$

3°) Christophe croisé (avec bVI7) :

a) basses ascendantes :

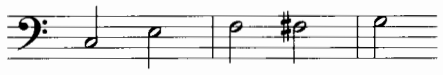
$$\text{I I – } {}^{\mathbf{I^7}}/_{\mathbf{3}} \text{ I } \mathbf{IV - bVI^7} {}^{\mathbf{/}}/_{\mathbf{7}} \mathbf{. I . . (} {}^{\mathbf{I}}/_{\mathbf{5}}\mathbf{)}$$

b) basses descendantes :

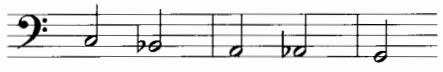
$$\text{I I – } {}^{\mathbf{I^7}}/_{\mathbf{7}} \text{ I } {}^{\mathbf{IV}}/_{\mathbf{3}} \mathbf{ - bVI^7 . I . . (} {}^{\mathbf{I}}/_{\mathbf{5}}\mathbf{)}$$

4°) Christophe bebop :

$$\text{I Vm}^7 \text{ – I}^7 \text{ I IVm}^7 \text{ – bVII}^9 \text{ I}$$

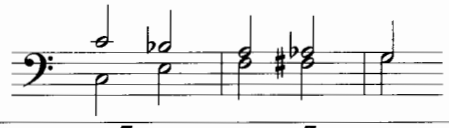
1°) Christophe, basses ascendantes :

$$\text{I C – } {}^{\mathbf{C^7}}/_{\mathbf{E}} \text{ I } \mathbf{F - F\#^\circ . I . . (} {}^{\mathbf{C}}/_{\mathbf{G}}\mathbf{)}$$

$$\text{I C – E}^7 \text{ I F – F\#}^\circ \text{ . I . . (} {}^{\text{C}}/_{\text{G}}\text{)}$$

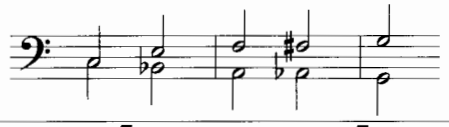
2°) Christophe, basses descendantes :

$$\text{I C – } {}^{\mathbf{C^7}}/_{\mathbf{Bb}} \text{ I } {}^{\mathbf{F}}/_{\mathbf{A}} \mathbf{ - } {}^{\mathbf{Fm}}/_{\mathbf{Ab}} \mathbf{. I . . (} {}^{\mathbf{C}}/_{\mathbf{G}}\mathbf{)}$$

3°) Christophe croisé (avec Ab7) :

a) basses ascendantes :



$$\text{I C – } {}^{\mathbf{C^7}}/_{\mathbf{E}} \text{ I F – } {}^{\mathbf{Ab^7}}/_{\mathbf{F\#}} \mathbf{. I . . (} {}^{\mathbf{C}}/_{\mathbf{G}}\mathbf{)}$$

b) basses descendantes :

$$\text{I C – } {}^{\mathbf{C^7}}/_{\mathbf{Bb}} \text{ I } {}^{\mathbf{F}}/_{\mathbf{A}} \mathbf{ - Ab^7 . I . . (} {}^{\mathbf{C}}/_{\mathbf{G}}\mathbf{)}$$

4°) Christophe bebop :

$$\text{I Gm}^7 \text{ – C}^7 \text{ I Fm}^7 \text{ – Bb}^9 \text{ I}$$

Le christophe de 2 mesures se retrouve systématiquement :
– aux mesures 5 & 6 de chaque A des anatoles 32 AABA de type *" I Got Rhythm "* (voir p. 88),
– aux mesures 1 & 2, 5 & 6 de chaque A des anatoles 32 AABA de type *" Christopher Colombus "* (voir p.89, N°39c).
Les 2 premières mesures du blues peuvent également commencer par un christophe (voir p. 106, séquence 5).

(1) L'appellation " Christophe ", par analogie de prénom avec " Anatole ", vient du thème *" Christopher Colombus "* qui commence avec une séquence harmonique de 2 mesures dénommée " Christophe " par Jean-Claude Fohrenbach.
(2) Inverse de la cadence plagale " I IV I I ".

TRANSFORMATIONS DU CHRISTOPHE EN SÉQUENCE LONGUE

| I | — | IV | — .| . . (I ou III) [simplification]

| **I** | **I^7** | **IV** | **IVm** .| . . (**I** ou **III**) (1)

| **I – VI** | **$Vm^7 – I^7$** | **IV^{7M}** | **$IVm^7 – bVII^9$** .| . . (**I** ou **III**)

Autres substitutions possibles de la mesure 1 :

| I – V^7 |

| I – bVI° |

| I – VI . $bVIm^7$ |

| C | — | F | — .| . . (C ou Em^7) [simplification]

| **C** | **C^7** | **F** | **Fm** .| . . (**C** ou **Em^7**)

| **C – Am^7** | **$Gm^7 – C^7$** | **F^{7M}** | **$Fm^7 – Bb^9$** .| . . (**C** ou **Em^7**)

Autres substitutions possibles de la mesure 1 :

| C – G^7 |

| C – Ab° |

| C – Am^7 . Abm^7 |

(1) Le IVm est plus fréquent que le #IV° dans le christophe de 4 mesures.

NOTE : voir p. 81, N°25 la liste des thèmes commençant par un christophe en séquence longue.

PRINCIPALES SÉQUENCES EN MINEUR

TRANSFORMATIONS DE L'ACCORD DE TONIQUE MINEUR

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| Im | Im | (1)

Transformations :

1°) par accords de passage :

| Im – V | Im – V . | . . (Im)

| Im – $V/_5$ | $Im/_3$ – $V/_5$. | . . (Im)

2°) par habillage :

| Im – Im^{7M} | Im^7 – Im^6 . | (2)

| Im – $Im/_{7M}$ | $Im/_7$ – $\flat VIm^{7(b5)}$ | (2)

| Im – Im+ | Im^6 – Im^7 | (2)

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| Cm | Cm | (1)

Transformations :

1°) par accords de passage :

| Cm – G^7 | Cm – G^7 . | . . (Cm)

| Cm – $G^7/_D$ | $Cm/_{Eb}$ – $G^7/_D$. | . . (Cm)

2°) par habillage :

| Cm – Cm^{7M} | Cm^7 – Cm^6 . | (2)

| Cm – $Cm/_B$ | $Cm/_{Bb}$ – $Am^{7(b5)}$ | (2)

| Cm – Cm+ | Cm^6 – Cm^7 | (2)

(1) La triade de Im peut être habillée avec une 7e majeure, une 7e mineure ou une 6te, c'est-à-dire : Im^{7M}, Im^7 ou Im^6.
(2) Résultant de l'emploi de la gamme mineure exhaustive (voir p. 35, fig. 6-3 bis).

TRANSFORMATIONS DE L'ANATOLE EN MINEUR

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| Im | V |

Transformations :

| Im | $IIm^{7(b5)}$ – V |

| Im | IIm – V |

a) anatole en mineur :

| Im – $Im/_3$ | $IIm^{7(b5)}$ – V |

| Im – $bIII^7$ | II^7 – V |

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

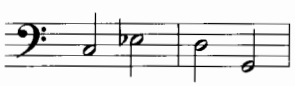
| Cm | G^7 |

Transformations :

| Cm | $Dm^{7(b5)}$ – G^7 |

| Cm | Dm^7 – G^7 |

a) anatole en mineur :

basses :

| Cm – $Cm/_{Eb}$ | $Dm^{7(b5)}$ – G^7 |

| Cm – Eb^7 | D^7 – G^7 |

Suite du tableau page suivante …

b) anatole "espagnol" :

| **Im** – **Im**$/_{7}$ | **bVI**^{7} – **V** |

| Im – bIII$^{7}/_{5}$ | bVI^{7} – V |

| Im – bVII^{7} | bVI^{7} – V |

c) avec les mêmes basses que l'anatole en majeur :

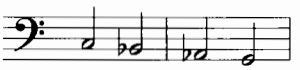
| **Im** – **♮VIm**$^{7(b5)}$ | **IIm**$^{7(b5)}$ – **V** |

| Im – ♮VI^{7} | IIm$^{7(b5)}$ – V |

d) avec bVI comme 2^{e} accord :

| **Im** – **bVI**^{7M} | **IIm**$^{7(b5)}$ – **V** |

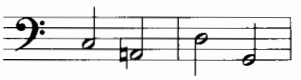
b) anatole "espagnol" :



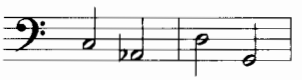
| **Cm** – **Cm**$/_{\mathbf{Bb}}$ | **Ab**^{7} – **G**^{7} |

| Cm – Eb$^{7}/_{Bb}$ | Ab^{7} – G^{7} |

| Cm – Bb^{7} | Ab^{7} – G^{7} |

c) avec les mêmes basses que l'anatole en majeur :

| **Cm** – **Am**$^{7(b5)}$ | **Dm**$^{7(b5)}$ – **G**^{7} |

| Cm – A^{7} | Dm$^{7(b5)}$ – G^{7} |

d) avec Ab^{7M} comme 2^{e} accord :

| **Cm** – **Ab**^{7M} | **Dm**$^{7(b5)}$ – **G**^{7} |

TRANSFORMATION DU IImin$^{7(b5)}$

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| **IIm**$^{7(b5)}$. | . . (**V**)

Transformation :

| IVm^{7} . IVm$^{}/_{7}$ – IIm$^{7(b5)}$. | . . (V)

— SÉQUENCE À TRANSFORMER —

| **Dm**$^{7(b5)}$. | . . (**G**)

Transformation :

| Fm^{7} . Fm$^{}/_{Eb}$ – Dm$^{7(b5)}$. | . . (G)

NOTE : dans toutes ces transformations, le V peut bien sûr être remplacé par son substitut le bII, et les différentes substitutions de IIm$^{7(b5)}$ sont interchangeables, soit IIm^{7}, II^{7} ou encore bVI^{7}, au choix. Tout ceci nous donne d'innombrables possibilités.

10

STRUCTURES HARMONIQUES ESSENTIELLES ET CORRÉLATIONS THÉMATIQUES

Les principales cellules harmoniques et leurs différentes transformations étudiées au chapitre précédent occupent généralement deux mesures mais sont évidemment extensibles sur 4, voire même 8 mesures. Elles peuvent aussi se mettre bout à bout. Elles formeront alors des " motifs " de 4 mesures ou des " phrases " de 8 mesures. Ces phrases s'emboîteront jusqu'à former un thème de 16, 32 ou 64 mesures, pour ne citer que les structures les plus usuelles.

Après avoir analysé environ 2.500 des plus grands standards de jazz, nous avons essayé de faire apparaître les structures les plus fréquentes ainsi que les titres des morceaux dans lesquels on les retrouve. A notre connaissance, ce travail n'a jamais été effectué auparavant.

Pour devenir un bon improvisateur, il sera utile de travailler ces séquences harmoniques en priorité et dans les principales tonalités (voir Chapitre 11).

Enfin, ceux qui aiment à manier la citation trouveront un grand choix de morceaux possédant la même structure harmonique, donc se prêtant à placer une mélodie à la place d'une autre.

NOTICE EXPLICATIVE

Tous les exemples sont donnés dans le ton de Do.

Les structures sont données dans leurs formes très simplifiées, mais toutes les transformations de chaque cellule sont implicitement contenues. Chaque morceau cité a évidemment ses propres transformations de la structure de base donnée, plus celles que peut inventer chaque interprète.
Par exemple la structure N° 11 composée des deux accord de base I et V :

C	G^7	—	C	C	G^7	—	C

peut avec quelques transformations devenir :

C^{7M} / A^7	Dm^7	G^7	C^{7M} / Dm^7	Em^7 / Eb°	Dm^7 / A^7	Dm^7 / G^7	C^{7M}

mais son squelette harmonique réduit à sa plus simple expression est cependant la structure 11.

Généralement ont été prises seulement en compte les structures de tout début de morceau ou les phrases finales, exception faite du paragraphe consacré aux "ponts " des 32 mesures AABA.

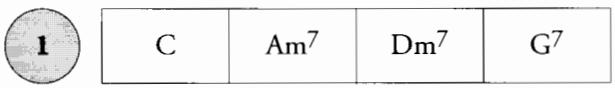
La structure la plus fréquente, le blues, sera traitée sous tous ses aspects dans le Chapitre 12.

Chaque structure est dotée : 1°) d'un numéro, 2°) d'un nom qui est celui du morceau type le plus représentatif de la structure en question. Exemple : structure n° 21, **TYPE : *" Indiana ".***

LES PRINCIPALES STRUCTURES DE 4 MESURES

■ Anatole en séquence longue

TYPE : *" The Way You Look Tonight "*

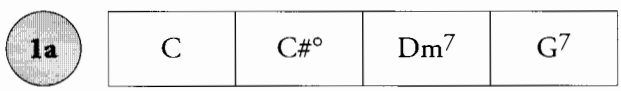


Au début des morceaux suivants :

- *Back Bay Shuffle*
- *Ebb Tide*
- *Emily*
- *How My Heart Sings*
- *I'll Take Romance*
- *I Love You Truly*
- *I'm Just Wild about Harry*
- *More*
- *My Foolish Heart*
- *The Way You Look Tonight*
- *Who Can I Turn To*

■ Séquences de l'anatole avec transformations

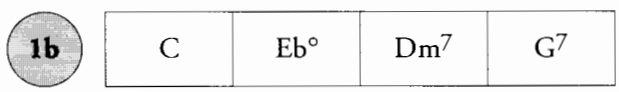
TYPE : *" Deep Purple "*



Au début des morceaux suivants :

- *Beau Koo Jack*
- *Deep Purple*
- *Dinah Lou*
- *A Foggy Day*
- *Have You Met Miss Jones*
- *Just Wait Till You See*
- *My Buddy*
- *The Sheik of Araby*
- *Sleep*
- *What Am I Here For*
- *What Kind of Fool Am I*
- *When I Dream of You*
- *Will You Still Be Mine*
- *Yours and Mine*

TYPE : *" Embraceable You "*



Au début des morceaux suivants :

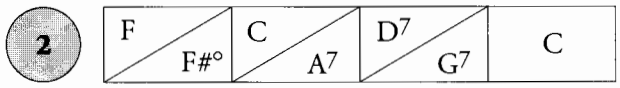
- *Down by the Old Millstream*
- *Embraceable You*
- *Fine and Dandy*
- *I've Got My Love To Keep Me Warm*
- *Moonlight Serenade*
- *Shall We Dance*
- *The Song Is You*
- *When Day Is Done*
- *Why Do I Love You*
- *Why Was I Born*

■ Autres transformations plus complexes de l'anatole en séquence longue

Au début des morceaux suivants :

- *Everything I Have Is Yours*
- *Heaven*
- *Just You Just Me*
- *The Lady Is a Tramp*
- *The More I See You*
- *One Note Samba*
- *Penthouse Serenade*
- *Up Jumped Spring*

TYPE : *" Mr. Jelly Lord "*



Cette séquence est très employée à la fin des thèmes de 16 mesures dans le jazz traditionnel.
Voir la structure 27b (variante N° 1) où l'on retrouve cette même séquence en version allongée sur 8 mesures.
A la fin des morceaux suivants :

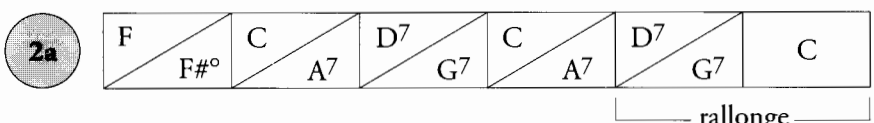
- *At a Georgia Camp Meeting* (thèmes 2 & 3)
- *At the Jazz Band Ball* (thème 2)
- *Blame It on the Blues* (thème 3)
- *Buddy Bolden's Blues*
- *Cornet Shop Suey*
- *Do What Ory Says*
- *Gatemouth* (thèmes 1 & 2)
- *Goose Pimples* (thème 3)
- *Henderson Stomp* (thème 3)
- *I Ain't Gonna Give Nobody None of This Jelly Roll*
- *Mary Had a Little Lamb*
- *Mr. Jelly Lord*
- *Ole Miss* (thème 3)
- *Original Dixieland One Step* (thème 2)
- *Panama* (thème 1)
- *The Preacher*
- *Satanic Blues* (thème 3)
- *South* (thème 2)
- *The Stampede* (thème 1)
- *That's a Plenty* (thème 2)
- *Weatherbird Rag* (introduction, thèmes 1, 2 & 3)
- *Where Did You Stay Last Night* (thème 2)
- *Wolverine Blues* (thème 2)

Avec quelques transformations :

- *Chicago Breakdown* (thème 1)
- *Sweet Substitute*

■ Même séquence avec une rallonge de 2 mesures (phrases de 6 mesures)

TYPE : *" Baby Won't You Please Come Home "*

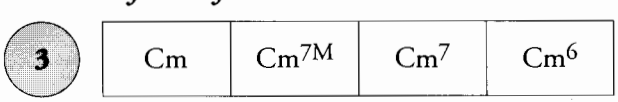


A la fin des morceaux suivants :

- *Baby Won't You Please Come Home*
- *Blues in Disguise*
- *Heebie Jeebies*
- *If I Could Be with You One Hour Tonight*
- *Sister Kate*
- *Lazy River*
- *Nobody Knows You When You're Down and Out*
- *Oh Sister Ain't That Hot*
- *Sugar Blues*
- *Sunset Cafe Stomp*

■ Séquence de 4 mesures en mineur

TYPE : *" My Funny Valentine "*



Au début des morceaux suivants :

- *All or Nothing At All*
- *Blue Skies*
- *Can You Take It*
- *How Deep Is the Ocean*
- *It's All Right with Me*
- *My Funny Valentine*
- *Russian Lullaby*
- *The Summer Knows*
- *Viper's Dream* (thème 3)

LES PRINCIPALES STRUCTURES DE 8 MESURES

Les structures de 8 mesures forment des phrases dans les thèmes de 16 mesures, mais surtout dans ceux de 32 mesures. En plus des phrases que l'on trouve au début ou en fin de morceau, nous énumèrerons les principaux ponts que l'on retrouve dans les 32 AABA.

TYPE : *" Air Mail Special "*

4	C	—	—	—	—	—	—	—

Au début des morceaux suivants :

- *Air Mail Special*
- *By the Waters of Minnetonka*
- *Canadian Sunset*
- *Castle Rock* (thème 1)
- *Dans les rues d'Antibes* (thème 2)
- *The Dirty Dozens*
- *High Tide*
- *Seven Come Eleven*
- *Snake Rag* (thème 3)
- *Too Late*
- *Wunderbar*

Avec quelques transformations :

- *Call of the Freaks*
- *Doctor Jazz*
- *Get Happy*
- *Happy Days Are Here Again*
- *High Society* (thème 3)
- *Hot Time in the Old Town Tonight*
- *Just a Little While*
- *Manteca*
- *Memphis in June*
- *New Orleans Shout* (King Oliver, 1929)
- *Now It Can Be Told*
- *Old Devil Moon*
- *One for My Baby*
- *Pagan Love Song*
- *Red Cross*
- *When My Dreamboat Comes Home*

NOTE : pour quelques uns de ces morceaux, l'anatole est employé à la place du seul accord de tonique, dans les chorus après l'exposé, pour enrichir l'improvisation.

■ Structures comprenant seulement les deux accords tonals I et V

TYPE : *" When the Saints "*

5	C	—	—	—	—	—	G^7	—

Au début des morceaux suivants :

- *Amapola*
- *Beer Barrel Polka** (thème 3)
- *Begin the Beguine*
- *Bill Bailey Won't You Please Come Home**
- *Bourbon Street Parade**
- *The Best Things in Life Are Free*
- *Billy Boy*
- *Bugle Boy March* (thème 1)
- *Charlie the Chulo**
- *Charmaine*
- *Chinatown My Chinatown*
- *Ciribiribin**
- *The Continental* (thème 3)
- *Deep in the Heart of Texas*
- *Do You Ever Think of Me*
- *Fireworks** (thème 3)
- *Green Eyes*
- *Hello Young Lovers*
- *Happiness is Just a Thing Called Joe*
- *Hindustan*
- *Hotter Than That**
- *I Could Have Dance All Night*
- *If You Knew Suzie*
- *I Love You* (Archer)*
- *It All Depends on You*
- *Knee Drops**
- *Life Goes to a Party*
- *Livin' High*
- *Mardi Gras March*
- *Milenberg Joys** (thème 3)
- *On the Street Where You Live*
- *On the Trail*
- *Over in the Gloryland* (thème 1)
- *Over the Waves** (thèmes 1 & 2)
- *The Pearls* (thème 3)
- *People Will Say We're in Love*
- *Red River Valley*
- *Ride Red Ride**
- *Second Line**
- *Secret Love*
- *Singing in the Rain*
- *A Sleepin' Bee*
- *Smile Darn Ya Smile*
- *Snake Rag* (thème 1)
- *That Old Black Magic*
- *Tiger Rag* (thème 2)
- *Tipitipitin* (thème 1)
- *Trombone Rag* (thème 1)
- *Washington and Lee Swing* (thème 2)
- *When My Baby Smiles at Me*
- *When the Saints*
- *You Rascal You*

* La structure complète de ces morceaux est dite *" Bill Bailey "*. Voir structure N° 40.

TYPE : " Who "

6	C	—	—	—	G^7	—	—	—

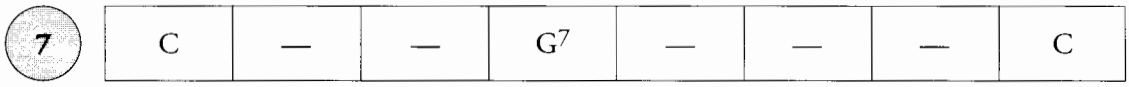
Au début des morceaux suivants :

- *Baby Face*
- *Do You Ever Think of Me*
- *Waiting for the Robert E. Lee* (thème 2)
- *What a Little Moonlight Can Do*
- *Who*

Avec quelques transformations :

- *Boo Hoo*
- *I'll Follow My Secret Heart*
- *Three Little Words*
- *Time on My Hands*

TYPE : *" Isle of Capri "*



Au début des morceaux suivants :

- *Isle of Capri*
- *The Last Time I Saw Paris*
- *Milenberg Joys* (thème 1)

Avec quelques transformations :

- *Can Anyone Explain*
- *I Don't Know Why*
- *I Don't Want To Set the World on Fire*
- *Just a Gigolo*
- *Lambeth Walk*
- *Linda*
- *The Merry Go Round Broke Down*
- *To Each His Own*
- *La vie en rose*

TYPE : *" Dinah "*

Au début des morceaux suivants :

- *Always*
- *Chattanooga Choo Choo*
- *Collegiate*
- *Crazy Rhythm*
- *Dardanella* (thème 1)
- *Dinah*
- *Down by the Riverside*
- *Eh là-bas* (thème 1)
- *Gettysburg March* (thème 2)
- *Give Me Your Telephone Number*
- *Harlem Speaks*
- *Ice Cream*
- *Jumpin' at the Woodside*
- *The King*
- *Krooked Blues*
- *Lassus Trombone* (thème 3)
- *Lastic*
- *Maryland My Maryland* (thème 3)
- *Milenberg Joys* (thème 2)
- *Rose Marie*
- *Should I*
- *Then I'll Be Happy*
- *Under the Bamboo Tree*
- *When Erastus Plays His Old Kazoo*
- *Weather Bird Rag*
- *When I Grow Too Old To Dream*
- *When My Dreams Come True*

Avec quelques transformations :

- *Just Squeeze Me*
- *Love Letters*
- *Melody in F*
- *Move*
- *The Music Goes Round and Round*
- *Painting the Clouds with Sunshine*
- *Stompin' at the Savoy*
- *There Is a Small Hotel*
- *Top Hat, White Ties and Tails*

TYPE : *" I Want to Be Happy "*

Au début des morceaux suivants :

- *Carioca*
- *Chicago*
- *Dusky Stevedore*
- *Flaming Sword*
- *Goose Pimples* (thème 4)
- *Handful of Keys* (thème 1)
- *Hot Lips*
- *Ida Sweet as Apple Cider*
- *I'm Just Wild about Harry*
- *In a Little Spanish Town*
- *It Happened in Monterey*
- *I Want To Be Happy*
- *Just a Closer Walk with Thee*
- *Mon homme (My Man)*
- *Oriental Man*
- *Panama* (thème 4)
- *Pickin' on Your Baby*
- *A Precious Little Thing Called Love*
- *Rose of Washington Square*
- *San Antonio Rose* (thème2)
- *Somebody Stole My Gal*
- *Stompy Jones*
- *Sugar Blues*
- *Sunset Cafe Stomp*
- *Till We Meet Again*
- *Tipitipitin* (thème 2)
- *Together*
- *12th Street Rag*
- *Whirly Bird*
- *Yes Sir, That's My Baby*
- *You Are My Lucky Star*

Avec quelques transformations :

- *Back in Your Own Backyard*
- *Blame It on My Youth*
- *By the River Sainte Marie*
- *Canadian Capers* (thème 2)
- *Cocktails for Two*
- *Coquette*
- *Did I Remember*
- *Don't Forget To Mess Around*
- *Don't Take Your Love from Me*
- *Embraceable You*
- *Falling in Love with Love*
- *Home*
- *How Could I Be Blue*
- *I Don't Want To Set the World on Fire*
- *I Left My Heart in San Francisco*
- *I'll Be Seing You*
- *I Love You Truly*
- *I'm More Than Satisfied*
- *Just One More Chance*
- *A Kiss To Build a Dream On*
- *The Lady in Red*
- *Mack the Knife*
- *Moten Swing*
- *My Monday Date*
- *The Object of My Affection*
- *Penthouse Serenade*
- *Rock-A-Bye Your Baby with a Dixie Melody*
- *Romance in the Dark*
- *September in the Rain*
- *The Sheik of Araby*
- *Sleep*
- *Sleepy Time Gal*
- *Spring Will Be a Little Late This Year*
- *That's My Desire*
- *You Made Me Love You*
- *Washington and Lee Swing* (thème 1)
- *When Day Is Done*
- *Winter Wonderland*

TYPE : " *Shine* "

10	C	—	G^7	—	C	—	G^7	—

Au début des morceaux suivants :

- *Beau Koo Jack*
- *Bugle Boy March* (thème 2)
- *Feeling the Spirit*
- *From Monday On*
- *Riverboat Shuffle* (thème 2)
- *Shine*
- *Shreveport Stomp*
- *Sobbin' Blues* (thème 2)

Cette séquence supporte un grand nombre de transformations, dont certaines très élaborées. En voici quelques exemples :

- *Broadway Melody*
- *Everything I Have Is Yours*
- *Fine and Dandy*
- *A Foggy Day*
- *Have You Met Miss Jones*
- *He Ain't Got Rhythm*
- *I Can't Give You Anything but Love*
- *Just Wait Till You See*
- *The Lady Is a Tramp*
- *More*
- *The More I See You*
- *My Buddy*
- *My Foolish Heart*
- *The Night Has a Thousand Eyes*
- *One Note Samba*
- *Pennies from Heaven*
- *Please Be Kind*
- *Shall We Dance*
- *The Song Is You*
- *S'posin'*
- *Swing Low Sweet Chariot*
- *The Way You Look Tonight*
- *What Am I Here For*
- *What Kind of Fool Am I*
- *When I Dream of You*
- *Why Do I Love You*
- *Will You Still Be Mine*
- *Wolwerine Blues* (thème 3)
- *Yours and Mine*

On retrouve beaucoup de ces morceaux aux structures 1, 1a et 1b, p. 72.

TYPE : " *Le Marchand de poissons* "

11	C	G^7	—	C	C	G^7	—	C

Suite harmonique fréquente dans la musique antillaise. Au début des morceaux suivants :

- *Creole Song*
- *Lullaby of Broadway*
- *Madame Bécassine*
- *Le Marchand de poissons* (thème 2)
- *Panama* (thème 1)
- *Tia Juana* (thème 2)

Avec quelques transformations :

- *Among My Souvenirs*
- *Believe It Beloved*
- *I'm in the Mood for Love*
- *Les Oignons* (thème 2)
- *When You Wish upon a Star*

TYPE : " *Weary Blues* "

12	C	G^7	C	—	C	G^7	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Dans les rues d'Antibes* (thème 1)
- *Doctor Jazz*
- *Farewell Blues* (thème 1)
- *Hallelujah*
- *Stomp Off Let's Go* (thème 3)
- *Till the Clouds Roll by*
- *Wang Wang Blues*
- *Weary Blues* (thème 3)
- *When the Red Red Robin*

Avec quelques transformations :

- *Isn't It Romantic*
- *Prince of Wails* (thème 3)

TYPE : " *Avalon* "

13	G^7	—	—	—	C	—	—	—

Au début des morceaux suivants :

- *Avalon*
- *Beer Barrel Polka* (thème 2)
- *By the Beautiful Sea*
- *Every Evening*
- *I Need Lovin'*
- *Miss Thing*
- *Smiles*

Cette séquence supporte aussi un grand nombre de transformations. En voici quelques exemples :

- *Day by Day*
- *Dream of You*
- *Frenesi*
- *Honeysuckle Rose*
- *How Could You*
- *I Don't Want To Walk*
- *Without You*
- *I Only Have Eyes for You*
- *It's Glory*
- *I Wish I Knew*
- *The Lamp Is Low*
- *Make Believe*
- *Marmaduke*
- *Miss Annabel Lee*
- *Rosalie*
- *Scrapple from the Apple*
- *Sentimental Baby*
- *Shiny Stockings*
- *Sweet Sue*
- *Thou Swell*
- *Too Marvelous for Words*
- *Turn on the Heat*

TYPE : *" Sister Kate "*

14								
	G^7	—	C	—	G^7	—	C	—

Voir séquence complète de *Sister Kate* à la structure N° 37.
Au début des morceaux suivants :

- *April Showers*
- *Black Bottom Stomp* (thème 2)
- *Bouncing Around* (thème 2)
- *C'est Mossieu qui parlé*
- *Changes* (thème 2)
- *Crazy Quilt* (thème 3)
- *Do What Ory Says*
- *East Saint Louis Toodle Oo* (thème 2)
- *Endurance Stomp* (thème 2)
- *Gatemouth* (thème 1)
- *Gettysburg March* (thème 1)
- *Grace and Beauty* (thème 2)
- *Gully Low Blues* (thème 1)
- *If Someone Would Only Love Me*
- *I'll Never say "Never Again" Again*
- *I Wish I Could Shimmy Like my Sister Kate*
- *Kansas City Stomp* (thème 1)
- *Keyhole Blues* (thème 3)
- *Louisiana*
- *Maple Leaf Rag* (thèmes 2 & 3)
- *Martinique*
- *Maryland My Maryland* (thèmes 1)
- *Mary Lou*
- *The Moose March* (thèmes 1)
- *Polka Dot Rag*
- *Pretty Baby*
- *Room Rent Blues* (thèmes 2 & 3)
- *Show Boat Shuffle*
- *Tailgate Ramble* (thème 2)
- *That's a Plenty* (thème 2)
- *Tom Cat Blues* (thème 2)
- *Wabash Blues*
- *Weather Bird Rag* (thème 2)
- *Where did you Stay Last Night* (thème 2)
- *Willie the Weeper*
- *Wolverine Blues* (thème 2)

Avec quelques transformations :

- *At a Georgia Camp Meeting* (thème 2)
- *Diane*
- *Heebie Jeebies*
- *High Society* (thème 1)
- *I'll Never Be the Same*
- *I Love You* (Cole Porter)
- *South* (thème 2)
- *Winin' Boy Blues*

TYPE : *" C'est si bon "*

14a								
	Dm^7	G^7	C	(A^7)	Dm^7	G^7	C	—

Variante de la structure précédente.
Au début des morceaux suivants :

- *Almost Like Being in Love*
- *Am I Wasting My Time on You*
- *At Sundown*
- *Baubles, Bangles and Beads*
- *Because of You*
- *Call Me Darling*
- *C'est si bon*
- *Corner Pocket*
- *Cute*
- *Cynthia's in Love*
- *Don't Worry 'bout Me*
- *Fools Rush In*
- *For Me and my Gal*
- *Hershey Bar*
- *If I Could Be with You*
- *I Get a Kick out of You*
- *Indian Love Call*
- *It's You or No one*
- *I've Got You Under My Skin*
- *I Wish You Love*
- *Jealous*
- *Judy*
- *Moon over Miami*
- *Music Makers*
- *Pent Up House*
- *Perdido*
- *Prisoner of Love*
- *Roses of Picardy*
- *Singing the Blues*
- *Tadd's Delight*
- *Tangerine*
- *Travelin' Light*
- *Under a Blanket of Blue*
- *Wait till You see Her*
- *What a Difference a Day Made*
- *You Brought a New Kind of Love to Me*
- *You Can Depend on Me*
- *You Were Meant for Me*

Avec quelques transformations :

- *As Time Goes By*
- *I'll Never Smile Again*
- *I'm Crazy 'bout My Baby*
- *I Wished on the Moon*
- *Night and Day*
- *Nuages*
- *Tea for Two*
- *You Turned the Tables on Me*

A la fin des morceaux suivants :

- *Be My Love*
- *Day by Day*
- *I Love You* (Cole Porter)
- *I'll Remember April*
- *Imagination*
- *I Wish I Knew*
- *Make Someone Happy*
- *No Regrets*
- *A Room with a View*
- *Sentimental Baby*
- *Shiny Stockings*
- *Someday You'll Be Sorry*
- *You Make Feel so Young*
- *You Stepped out of a Dream*

TYPE : *" The Continental "*

15								
	G^7	C	𝄎		𝄎		𝄎	

Au début des morceaux suivants :

- *Blue Orchids*
- *The Continental* (thème 2)
- *Everything but You*
- *Everything Happens to Me*
- *For Heaven's Sake*
- *Jeepers Creepers*
- *My Little Suede Shoes*
- *Night Wind*
- *Peri'scope*
- *Sweetie Dear* (thème 1)
- *Tour de Force*
- *You're a Lucky Guy*

■ Structures comprenant des accords de dominante secondaire

■ Avec un accord de dominante secondaire : II^7 (D^7 en Do)

TYPE : " *Exactly Like You* "

Au début des morceaux suivants :

- *All by Myself*
- *Angry*
- *Big Butter and Egg Man*
- *Butter Finger Blues*
- *By the Light of the Silvery Moon*
- *Chicago Rhythm*
- *Darktown Strutter's Ball*
- *Dancing Fool*
- *Desafinado*
- *Down in Jungle Town* (thème 2)
- *Eccentric Rag* (thème 1)
- *Exactly Like You*
- *Four or Five Times*
- *Girl from Ipanema*
- *Grandpa's Spells* (thème 1)
- *Heah Me Talking to Ya*
- *I Ain't Gonna Give Nobody None o' This Jelly Roll*
- *I Can't Escape from You*
- *I'm Nobody's Baby*
- *I Wish I Were Twins*
- *Jersey Bounce*
- *Kiss Me Sweet*
- *Lay Your Racket*
- *Lovin' Sam*
- *Mc Ghee Special*
- *My Cutey's Due at Two Two Today*
- *Neal's Deal*
- *Oh You Beautiful Doll*
- *The One I Love Belongs to Somebody Else*
- *On the Sentimental Side*
- *On the Alamo*
- *On Treasure Island*
- *O'Pato*
- *Ory's Creole Trombone* (thème 3)
- *Peg O' My Heart*
- *Put On Your Old Grey Bonnet* (thème 1)
- *Rain*
- *Red Hot Mamma*
- *Ring Dem Bells*
- *Satanic Blues* (thème 3)
- *Six or Seven Times*
- *Snake Hips*
- *Some Sweet Day*
- *Take the A Train*
- *Tampekoe* (thème 1)
- *Watch What Happens*
- *Working Man Blues* (thème 2)

Avec quelques transformations :

- *Button Up Your Overcoat*
- *Doodle Doo Doo*
- *I Got It Bad*
- *Laughing at Life*
- *Tricotism*
- *Swingin' Down the Lane*

TYPE : " *Chicago Break Down* "

Au début des morceaux suivants :

- *Chicago Breakdown* (thèmes 2 & 3)
- *Clementine from New Orleans*
- *Muskrat Ramble* (thème 2)
- *Ory's Creole Trombone* (thème 2)
- *Polka Dot Stomp* (thème 2)
- *Shreveport Stomp* (thème 3)

Avec quelques transformations :

- *Can't We Be Friends*
- *Four Brothers*
- *Granpa' Spells* (thème 2)
- *I Cover the Waterfront*
- *You're Lucky to Me*

TYPE : " *If Dreams Come True* "

Au début des morceaux suivants :

- *Forty and Tight*
- *If Dreams Come True*
- *Take Your Tomorrow*

Avec quelques transformations :

- *Lil Darlin'*
- *Love Is Here to Stay*
- *Our Delight*
- *Street of Dreams*

■ Avec deux accords de dominante secondaire : II^7 et VI^7 (D^7 et A^7 en Do)

TYPE : *" Sweet Georgia Brown "*

18

A^7	—	—	—	D^7	—	—	—

Au début des morceaux suivants :

- *Alabama Jubilee*
- *Bright Mississipi**
- *Dig**
- *Hollywood Stampede**
- *My Pretty Girl*
- *Rose of the Rio Grande*
- *Since My Best Gal Turned Me Down*
- *Sweet Clifford**
- *Sweet Georgia Brown*
- *There'll Be Some Changes Made*

Et au début du pont de *Caravan*

* Tous ces morceaux sont bâtis sur la grille de *Sweet Georgia Brown.*

TYPE : *" At the Jazz Band Ball "*

19

A^7	—	D^7	—	G^7	—	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *At the Jazz Band Ball* (thème 2)
- *Ballin' the Jack*
- *Black Beauty (verse)*
- *Blues in Disguise*
- *Cushion Foot Stomp* (thème 3)
- *Doctor Blues*
- *A Good Man Is Hard to Find*
- *Good Time Flat*
- *Hot Lovin'*
- *Jazz Me Blues*
- *Lazy River*
- *Mandy Lee Blues* (thème 1)
- *Salty Dog*
- *Shine on Harvest Moon*
- *Smokehouse Blues*
- *Sweet Baby Doll*
- *Tailgate Ramble* (thème 2)
- *Till Times Get Better*
- *You've Got the Right Key but the Wrong Keyhole*

A la fin des morceaux suivants :

- *At Sundown*
- *Doctor Jazz*
- *I Left My Heart in San Francisco*
- *It Happened in Monterey*
- *Keyhole Blues* (thème 3)
- *Piggly Wiggly*
- *Room Rent Blues* (thème 2)
- *Roses of Picardy*
- *The Sheik of Araby*
- *When You Wore a Tulip*
- *Willie the Weeper*

TYPE : *" A Porter's Love Song "*

20

C	—	A^7	—	D^7	G^7	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Don't Get Around Much Anymore*
- *Four in One*
- *Gimme a Pigfoot*
- *I Can't Dance*
- *In a Jam*
- *I Never Knew What a Gal Could Do*
- *Japanese Sandman*
- *Mary Had a Little Lamb*
- *Messin' Around*
- *Miss Hannah*
- *New Orleans Blues*
- *A Porter's Love Song*
- *That's a Plenty* (thème 3)
- *Static Strut*
- *Sweetheart of All My Dreams*

Avec variante, Dm^7 à la mesure 5 :

- *I Let a Song Go Out of My Heart*
- *Once in a While*
- *So Beats My Heart for You*

A la fin des morceaux suivants :

- *Avalon*
- *My Buddy*
- *My Shining Hour*
- *Roll On, Mississipi, Roll On*
- *Time on My Hands*
- *When My Dreams Come True*
- *When You're Smiling*

TYPE : " *Indiana* "

21	C	A^7	D^7	—	G^7	—	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Blame It on the Blues* (thème 3)
- *Come Back Sweet Papa*
- *Donna Lee*
- *Emaline*
- *The Gypsy*
- *Hard Hearted Hannah*
- *I Ain't Gonna Give Nobody None o' This Jelly Roll*
- *I Cried for You*
- *If You Were the Only Girl in the World*
- *I'm a Hundred Percent for You*
- *I'm Sorry I Made You Cry*
- *Indiana*
- *I Used To Love You*
- *Maybe*
- *No One Else but You*
- *Oh You Beautiful Doll*
- *Paper Doll*
- *Red Hot Henry Brown*
- *Satanic Blues* (thème 3)
- *Sensation Rag* (thème 2)
- *Somebody Else Is Taking My Place*
- *Steamboat Stomp* (thème 3)
- *Sweet Savannah Sue*
- *That Dada Strain*

■ Avec trois accords de dominante secondaire : II^7, VI^7 et III^7 (D^7, A^7 et E^7 en Do)

TYPE : " *Who's Sorry Now* "

22	C	—	E^7	—	A^7	—	D^7	—

Au début des morceaux suivants :

- *I've Heard That Song Before*
- *Just in Time*
- *Original Dixieland One Step* (thème 3)
- *Who's Sorry Now*

Avec variante Dm aux mesures 7 et 8 :

- *All of Me*
- *Hey Look Me Over*
- *House Rent Blues*

TYPE : " *Basin Street Blues* "

23	C	E^7	A^7	—	D^7	G^7	C	—

Comme la structure N°20, mais avec E^7 en plus à la mesure 2.
Au début des morceaux suivants :

- *As Long as I Live*
- *Ballad* (Parker / Hawkins 1950)
- *Basin Street Blues* (thème 2)
- *Bow Bow Blues*
- *Charleston*
- *Chinaman Blues*
- *Clarinet Marmalade* (thème 2)
- *Darkness on the Delta*
- *Five Foot Two*
- *Morning Glories*
- *Music Maestro Please*
- *Olga*
- *Please Don't Talk about Me*
- *Sidewalk Blues* (thème 3)
- *Sugar Babe* (Verse)
- *That Dada Strain* (thème 2)
- *You're Nobody Till Somebody Loves You*

■ Avec quatre accords de dominante secondaire : II^7, VI^7, III^7 et VII^7 (D^7, A^7, E^7 et B^7 en Do)

TYPE : " *Sweet Emalina* "

24	C	B^7	E^7	A^7	D^7	G^7	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Here Comes the Hot Tamale Man*
- *How Can You Face Me*
- *Live and Love Tonight*
- *Please*
- *Sweet Emalina*
- *Sweet Man*

Variante : $Em^{7(b5)}$ à la mesure 3 :

- *Blue Turning Grey Over You*
- *I'm Getting Sentimental Over You*
- *I've Got a Feeling I'm Falling*
- *I've Got a New Lease on Love*
- *You've Changed*

TYPE : *" Rosetta "*

24a	C	B^7	C	A^7	D^7	G^7	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Cherry*
- *Rosetta*
- *It's Over because We're Through*

Variante $G+^7$ à la mesure 2 :

- *Black Beauty*
- *Rosetta* (accords originaux)
- *Steamboat Stomp* (thème 3)

Variante F^7 à la mesure 2 :

- *Do Something*
- *Fireworks*
- *Steamboat Stomp* (thème 3)

Autres transformations :

- *Foolin' Myself*
- *Mobile Blues*
- *My Silent Love*
- *Until the Real Thing Comes Along*
- *Where Is the Sun*

■ Structures contenant l'accord du IV^e degré (F en Do) et ses transformations

TYPE : *" If I Had You "*

25	C	C^7	F	Fm (ou F#°)	C	G^7	C	—

Au début des morceaux suivants :

- *Clouds in My Heart*
- *Deed I Do*
- *Do Nothing Till You Hear from Me*
- *Girl of My Dreams*
- *If I Had You*
- *I'll Always Be in Love with You*
- *I'm Putting All My Eggs in One Basket*
- *I Want a Little Girl*
- *I Want to Talk about You*
- *I Wonder*
- *Lonesome Miss Pretty*
- *Low Cotton*
- *Misty*
- *Portrait of Jenny*
- *Rent Party Blues*
- *Song of the Wanderer*
- *Steamline Gal*
- *Stevedore Stomp*
- *Waiting at the End of the Road*
- *What's the Reason*

Avec quelques transformations :

- *Hands across the Table*
- *I May Be Wrong*
- *Lonesome Road*
- *The Nearness of You*
- *Oh Look at Me Now*
- *Please Send Me Someone to Love*
- *Rockin' Chair*
- *The Song Is Ended*
- *Stairway to the Stars*
- *Swanee River*
- *The Varsity Drag*

A la fin des morceaux suivants :

- *Aggravatin' Papa**
- *All Alone*
- *Beau Koo Jack* (thème 3)
- *By and By**
- *Careless Love*
- *Charleston*
- *Chattanooga Choo Choo*
- *Darling Nelly Gray**
- *A Fine Romance*
- *Fine and Dandy*
- *Flaming Sword*
- *A Gal in Calico*
- *Goose Pimples* (thème 4)
- *Just a Closer Walk with Thee**
- *Lassus Trombone* (thème 3)
- *Long Ago and Far Away*
- *Love Walked In*
- *The Masquerade is Over*
- *My Man**
- *Panama* (thème 4)
- *Passport to Paradise*
- *Red River Valley*
- *Rockin' Chair*
- *Sometimes I'm Happy*
- *Soon*
- *Stompy Jones*
- *12th Street Rag*
- *The Way You Look Tonight*
- *When You and I Were Young Maggie*
- *When the Saints*
- *Why Do I Love You*
- *You Rascal You*

* Variante à la mesure 4 : F#°.

Certains blues de 8 mesures ont cette structure totale. Voir Chapitre 16, p. 121.
Pour les différentes transformations des 4 premières mesures (christophe en séquence longue), voir p. 68.

TYPE : *" Runnin' Wild "*

26								
	C	—	—	C^7	F	—	C	—

Cette structure est celle des 8 premières mesures du blues. Voir Chapitre 18, p. 133 pour la liste des principaux blues.
Au début des morceaux suivantes :

- *The Battle Hymn of the Republic*
- *Beale Street Mama*
- *Dipsy Doodle*
- *In the Good Old Summertime*
- *It's a Long Way to Tipperary*
- *My Wild Irish Rose*
- *Runnin' Wild*
- *Tishomingo Blues*
- *When You Wore a Tulip*
- *You Are My Sunshine*

Variante F à la mesure 2 :

- *Achin' Hearted Blues*
- *When Irish Eyes Are Smiling*

Variante G^7 à la mesure 2 :

- *Chattanooga Stomp* (thème 3)
- *I'm forever Blowing Bubbles*
- *South Rampart Street Parade* (thème 3)

Variante Fm ou F#° à la mesure 6 :

- *Anything Goes*
- *Crazy Quilt* (thème 2)
- *Doin' the Voom Voom* (thème 3)
- *I've Been Working on the Railroad*
- *Old Fashioned Love*

Avec d'autres transformations :

- *Buddy's Habit* (thème 3)
- *Clarinet Marmalade* (thème 1)
- *The Curse of an Aching Heart*
- *I'm Going away to Wear You off My Mind*
- *I Remember You*
- *Moose March* (thème 3)
- *1919 Rag* (thème 3)
- *Nobody Knows the Way I Feel This Mornin'*
- *Over in Gloryland*
- *One Sweet Letter from You*
- *Passport to Paradise*
- *Si tu vois ma mère*
- *Swanee*

TYPE : *" Blueberry Hill "*

27								
	F	—	C	—	G^7	—	C	—

Cette structure est celle des 8 dernières mesures du blues.
Au début des morceaux suivants :

- *Blueberry Hill*
- *Breathless Blues* (thème 1)
- *Bugle Call Rag* (thème 2)
- *Candy Lips* (vetse)
- *Copenhagen* (thème 5)
- *Down by the Riverside* (thème 2)
- *Frankie and Johnny* (thème 2)
- *The Girls Go Crazy*
- *Hula Lou*
- *I Can't Stop Loving You*
- *Maple Leaf Rag* (thème 4)
- *My Bucket's Got a Hole in It*
- *Panama* (thème 5)
- *Spanish Shawl* (thème 2)
- *What-Cha-Call'Em Blues*

Avec quelques transformations :

- *Coal Cart Blues* (thème 2)
- *The Entertainer* (thème 4)
- *Minnie the Moocher's Wedding Day*

Les deux structures suivantes (27a et 27b) sont des transformations de la structure 27.

TYPE : *" I Can't Believe That You're in Love with Me "*

27a								
	F	Fm	C	D^7	G^7	—	C	—

Au début des morceaux suivantes :

- *I Can't Believe that You're in Love with Me*
- *I Must Have That Man*
- *Moonglow*
- *That's My Home*
- *When It's Sleepy Time Down South*

Avec quelques transformations :

- *Candy*
- *You Turned the Tables on Me*

A la fin des morceaux suivants :

- *Amapola*
- *Always*
- *April Showers*
- *Heartaches*
- *Love Letters*
- *What Kind of Fool Am I*

TYPE : *"After You've Gone "*

27b

F	Fm	C	A^7	D^7 (ou Dm^7)	G^7	C	—

Cette structure est très fréquente à la fin des thèmes de 32 mesures. On la trouve avec ses variantes dans les 32 ABA'C de type Bill Bailey (voir structure N° 40).
Au début des morceaux suivants :

- *After You've Gone*
- *Copenhagen* (thème 3)
- *Glad Rag Doll*
- *I'm in the Market for You*
- *Loving You the Way I Do*
- *Strut Miss Lizzie*

Avec quelques transformations :

- *Come On and Stomp, Stomp, Stomp*
- *Panama* (thème 2)
- *True Blue Lou*

A la fin des morceaux suivants :

- *All of Me*
- *But Not for Me*
- *Charmaine*
- *Chinatown My Chinatown*
- *Clarinet Marmalade* (thème 2)
- *Dinah Lou*
- *Don't Worry about Me*
- *Frog-I-More Rag* (thème 3)
- *Handful of Keys* (thème 2)
- *Hello Young Lovers*
- *I'll Close My Eyes*
- *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter*
- *In a Shanty in Old Shanty Town*
- *It's a Sin To Tell a Lie*
- *I've Got You Under My Skin*
- *I Won't Dance*
- *June Night*
- *Now It Can Be Told*
- *On a Slowboat to China*
- *Original Dixieland One Step* (thème 3)
- *Riverboat Shuffle* (thème 2)
- *Rose Marie*
- *Say It Isn't So*
- *Struttin' with Some Barbecue*
- *When Irish Eyes Are Smiling*
- *Who's Sorry Now*
- *You Made Me Love You*

Toujours en fin de morceau mais avec les diverses transformations suivantes :

Variante N°1, mesure 2 :

F#°

- *Alice Blues Gown*
- *Baby Face*
- *Bill Bailey*
- *Bourbon Street Parade*
- *By the Beautiful Sea*
- *Chicago Breakdown* (thème 3)
- *Ciribiribin*
- *The Curse of an Achin' Heart*
- *Darktown Strutter's Ball*
- *Fidgety Feet* (thème 3)
- *Fireworks* (thème 3)
- *Forty and Tight*
- *Gettysburg March* (thème 2)
- *High Society* (thème 3)
- *I Can't Give You Anything but Love*
- *I'm Going Away Just To Wear You out of My Mind*
- *I'm Looking Over a Four Leaf Clover*
- *In a Mellowtone*
- *In Love in Vain*
- *I've Been Working on the Railroad*
- *Let Me Call You Sweetheart*
- *Milenberg Joys* (thème 3)
- *My Melancholy Baby*
- *1919 Rag* (thème 3)
- *Oriental Man*
- *Pasadena*
- *Potatoe Head Blues*
- *Sidewalk Blues* (thème 3)
- *The Sidewalks of New York*
- *Tiger Rag* (thème 3)
- *Tickle Toe*
- *You're Nobody Till Somebody Loves You*
- *You've Got the Right Key but the Wrong Keyhole*

Variante N°2, mesures 1 & 2 :

F#°	—

- *Canadian Capers* (thème 3)
- *Shreveport Stomp* (thème 1)
- *Smiles*
- *Some of These Days*
- *The Sweetheart of Sigma Chi*

Variante N°3, mesures 1 & 2 :

$F\#m^{7(b5)}$	Fm

- *At Long Last Love*
- *Day In, Day Out*
- *From Monday On*
- *Happy Feet*
- *Moonlight on the Ganges*
- *My Pretty Girl*
- *Rose of Washington Square*
- *Sleepy Lagoon*
- *Sleepy Time Gal*

Variante N°4, mesures 1 & 2 :

Dm^7	Fm

- *Beyond the Blue Horizon*
- *Fly Me to the Moon*
- *Fools Rush In*
- *Get Out of Town*
- *The Good Life*
- *I'll Never Be the Same*
- *Jealous*
- *The One I Love Belongs to Somebody Else*
- *Pennies from Heaven*
- *Poor Butterfly*
- *The Shadow of Your Smile*

Variante N°5, mesures 1 & 2, accords simplifiés :

F	—

- *Green Eyes*
- *Just a Little While*
- *Pleasure Mad*
- *Shine*
- *Somebody Else Is Taking My Place*
- *South Rampart Street Parade* (thème 3)
- *Stomp Off, Let's Go* (thème 3)
- *The World Is Waiting for the Sunrise*
- *Yaaka Hula Hickley Dula* (thème 2)

Avec d'autres transformations :

- *All the Things You Are*
- *Because of You*
- *C'est si bon*
- *Coney Island Washboard*
- *Cute*
- *Down by the Old Millstream*
- *I Had'nt Anyone Till You*
- *I Love You* (Archer)
- *Is It True What They Say about Dixie*
- *It Had To Be You*
- *Judy*
- *Kiss Me Sweet*
- *A Lot of Livin' To Do*
- *Louisiana*
- *Make Believe*
- *Mary Lou*
- *Please Be Kind*
- *Rain*
- *Rose Room*
- *Sorry*
- *Speak Low*
- *Stardust*
- *Till the Clouds Roll by*
- *Together*

TYPE : " *Undecided* "

Au début des morceaux suivants :

- *Brandy and Beer*
- *Broadway*
- *Cavernism*
- *The Chant* (Gerry Mulligan)
- *Cocoanut Grove* (Teddy Wilson, 1940)
- *Doggin' Around*
- *Gin Mill Special*
- *Jam Fever* (Frankie Newton, 1939)
- *Let Me See*
- *The Munsom Street Breakdown* (Lionel Hampton, 1939)
- *Oh Baby*
- *Panama* (thème 3)
- *Tootin' through the Roof*
- *Undecided*
- *What Can I Say After I Say I'm Sorry*

■ Structures de 8 mesures en mineur

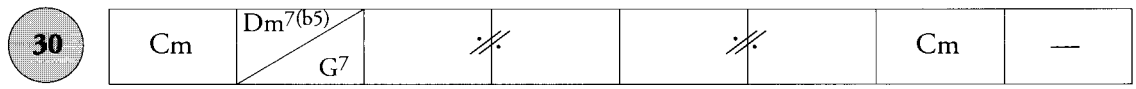
Moins de 5 % des morceaux de jazz sont réellement en mineur. D'où le peu de structures type pouvant être distinguées.

TYPE : " *Bei Mir Bist Du Schoen* "

Au début des morceaux suivants :

- *Bei Mir Bist Du Schoen*
- *Egyptian Fantasy* (thème 1)
- *King of the Zulus* (thème 2)
- *Puttin' on the Ritz*
- *Rhythm Club Stomp*
- *Room Rent Blues* (thème 1)
- *Thats a Plenty* (thème 1)
- *Who Walks In When I Walk Out*

TYPE : " *Softly as in a Morning Sunrise* "



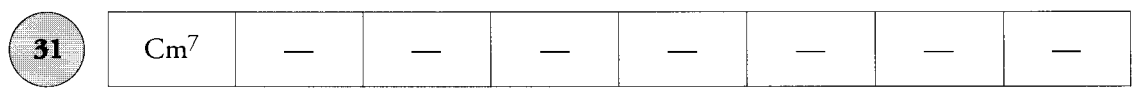
ANATOLE MINEUR (voir les diverses transformations de l'anatole mineur p. 65).
Au début des morceaux suivants :

- *The Bird*
- *Bohemia After Dark*
- *Cohn Pone*
- *Dickie's Dream*
- *Diverse (ou Segment)*
- *Johnny Comes Lately*
- *Moanin'* (grille chorus)
- *Moon Ray*
- *No Problem*
- *Ol' Man Mose*
- *Softly as in a Morning Sunrise*
- *Washboard Wiggles*

Variante : anatole " espagnol " (voir p. 70)

- *Big Noise from Winnetka*
- *Good Morning Blues*
- *Salute to Charlie Christian*
- *Solid Old Man*
- *Swinging at the Daisy Chain*
- *Tin Tin Deo*
- *Topsy*

TYPE : " *So What* "



Dans les morceaux de type modal, généralement dans le mode dorien.
Au début des morceaux suivants :

- *Bohemia After Dark* (pont)
- *Impressions*
- *Majoong*
- *Milestones*
- *Nimbus*
- *So What*
- *Witch Hunt*

■ Les principaux " ponts " de 8 mesures dans les thèmes AABA

TYPE : " *Honeysuckle Rose* "

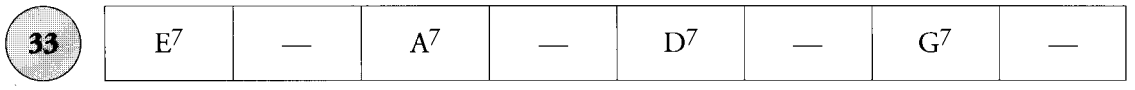
Le pont le plus fréquent.
Phrase B des 32 AABA suivants :

- *All Alone*
- *All That Meat and No Potatoes*
- *At a Perfume Counter*
- *Believe It Beloved*
- *Coquette*
- *Corner Pocket*
- *Do Something*
- *Easter Parade*
- *52nd Street Theme*
- *Flat Foot Flogee*
- *Flying Home*
- *Fooling Myself*
- *Hit That Jive Jack*
- *Hot Mallets*
- *A Hundred Years from Today*
- *I Can't Dance*
- *I Hope Gabriel Likes My Music*
- *I'll Never Say "Never Again" Again*
- *I'm Crazy 'bout My Baby*
- *I've Got My Fingers Crossed*
- *I Wonder*
- *Johnson Rag*
- *Jumpin' at the Woodside*
- *Just Squeeze Me*
- *Marmaduke*
- *Miss Thing*
- *Move*
- *Nevertheless*
- *9:20 Special*
- *The Object of My Affection*
- *On the Sunny Side of the Street*
- *A Porter's Love Song*
- *Rock-A-Bye Basie*
- *September in the Rain*
- *Someday Sweetheart*
- *So Sorry Please*
- *A Sunday Kind of Love*
- *Undecided*
- *The Things We Did Last Summer*
- *Wall Street Wail*
- *We'll Meet Again*
- *We Three*
- *What's the Reason*
- *Who's Honey Are You*
- *You're a Lucky Guy*
- *Yes Sir, That's My Baby*
- *You Can Depend on Me*
- *You're the Cream in My Coffee*

Avec quelques transformations :

- *Honeysuckle Rose*
- *How Can You Face Me*
- *I'm Confessin'*
- *It Don't Mean a Thing*
- *It's Wonderful*
- *One, Two, Button Your Shoe*
- *Oop Bop Sh'bam*
- *P.S. I Love You*
- *Satin Doll*
- *Stuffy*
- *'Tis Autumn*
- *True Blue Lou*
- *Tuck Me to Sleep in My Old Kentucky Home*
- *There Is No You*
- *Under a Blanket of Blue*

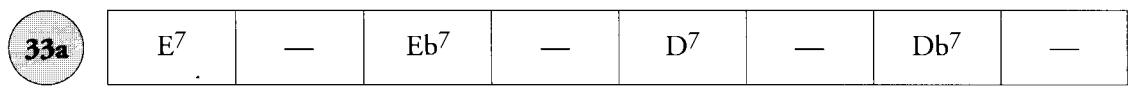
TYPE : " *I Got Rhythm* "



Deuxième pont très fréquent.
Phrase B des 32 AABA suivants :

- *Ah Leu Cha*
- *Anthropology*
- *Baby*
- *Candy*
- *Chasin' the Bird*
- *Cherry*
- *Christopher Columbus*
- *Cottage for Sale*
- *Cotton Tail*
- *Crazeology*
- *Crazy Words Crazy Tunes*
- *C.T.A.*
- *Dexterity*
- *Doin' the New Lowdown*
- *Eeny Meeny Miney Moo*
- *Five Foot Two*
- *Glad Rag Doll*
- *Good Queen Bess*
- *Handful of Keys* (thème1)
- *Harmony in Harlem*
- *I Ain't Got Nothin' but the Blues*
- *I Can't Believe That You're in Love with Me*
- *I Got Rhythm*
- *I Must Have That Man*
- *I've Got the World on a String*
- *Kansas City Kitty*
- *Lester Leaps In*
- *Mop Mop*
- *Moose the Mooche*
- *My Pet*
- *Oleo*
- *An Oscar for Treadwell*
- *Passport N° 2*
- *Perdido*
- *Please Don't Talk about Me*
- *Red Cross*
- *Rhythm A Ning*
- *Robbin's Nest*
- *Salt Peanuts*
- *Scraple from the Apple*
- *Shaw Nuff*
- *Side by Side*
- *Song of the Wanderer*
- *So Sorry Please*
- *Sonny Boy*
- *Squatty Roo*
- *Steeple Chase*
- *Steamline Gal*
- *Sultry Serenade*
- *Sunday*
- *Tutti Frutti*
- *When Erastus Plays His Old Kazoo*
- *When a Woman Loves a Man*

TYPE : " *I'm Beginning to See the Light* "



Phrase B des 32 AABA suivants :

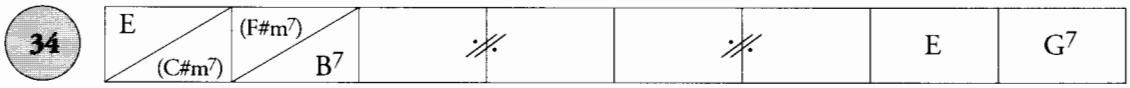
- *C.T.A.*
- *Dinner with Friends*
- *Dizzy Atmosphere*
- *I'm Beginning to See the Light*
- *Stompin' at the Savoy*
- *Taps Miller*

TYPE : *" Girl of My Dreams "*

Phrase B des 32 AABA suivants :

- *Black Bottom*
- *Celia*
- *Come On and Stomp, Stomp, Stomp*
- *Dusky Stevedore*
- *Girl of My Dreams*
- *Hollywood Jump*
- *House Hop*
- *I Found a Million Dollar Baby*
- *I'm More Than Satisfied*
- *I've Found a New Baby*
- *Let Me See*
- *A Sailboat in the Moonlight*
- *Shoe Shine Boy*
- *Stevedore Stomp*
- *There'll Come a Time* (Manning, Mole)
- *Twilight Time*
- *Walkin' Shoes*

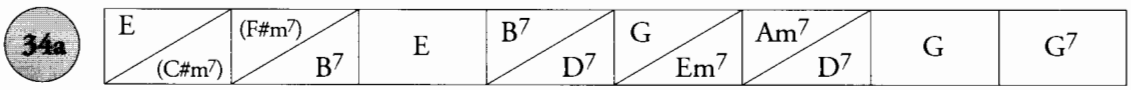
TYPE : *" You're Driving Me Crazy "*



Phrase B des 32 AABA suivants :

- *Bye Bye Baby*
- *Moten Swing*
- *A Nightingale Sang in Berkeley Square*
- *Once in a While*
- *Polka Dots and Moonbeams*
- *Prelude to a Kiss*
- *Scoot*
- *Swing 42*
- *That's What I Like about You*
- *Until the Real Things Comes Along*
- *You're Driving Me Crazy*

TYPE : *" Little White Lies "*



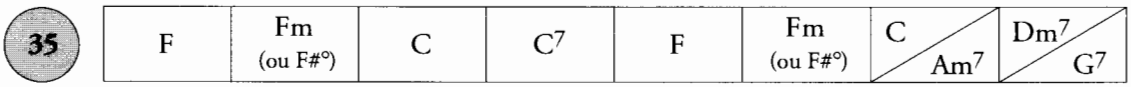
Phrase B des 32 AABA suivants :

- *Cavernism*
- *Gotta Pebble in My Shoe*
- *Happy Days Are Here Again*
- *I Could Have Dance All Night*
- *I Would Do Anything for You*
- *Little White Lies*
- *Lover* (16 mesures)
- *Parisian Thoroughfare*
- *Skippin' with Skitch*
- *Tain't Good*

Avec quelques transformations :

- *Autumn Nocturne*
- *Between the Devil and the Deep Blue Sea*
- *Dedicated to You*
- *Flight of the Foobirds*
- *Godchild*
- *Time Was*

TYPE : *" A Smooth One "*



Phrase B des 32 AABA suivants :

- *Ain't She Sweet*
- *Back Door Stuff*
- *Dark Shadows*
- *Don't You Think I Love You*
- *Is You Is or Is You Ain't Ma' Baby*
- *It's Sandman*
- *I Wish't I Was in Peoria*
- *The Jeep Is Jumpin'*
- *Nagasaki*
- *Neal's Deal*
- *Panassie Stomp*
- *Rent Party Blues*
- *Romance without Finance*
- *A Smooth One*
- *Solitude*
- *Tuxedo Junction*
- *A-Tisket A-Tasket*
- *You'se a Viper*
- *You've Changed*

Avec quelques transformations :

- *Don't Get Around Much Anymore*
- *Exactly Like You*
- *I'll Always Be in Love with You*
- *Laughin' at Life*
- *Tain't What You Do*

STRUCTURES DE 12 MESURES

Essentiellement le blues. Voir Chapitre 13.

LES PRINCIPALES STRUCTURES DE 16 MESURES

Voici les trois principales structures de 16 mesures que l'on retrouve fréquemment dans le jazz, formant des thèmes entiers.
Les deux premières structures, fréquentes dans les débuts du jazz, peuvent aussi avoir une rallonge de 2 mesures. Avec cette " excroissance ", on peut considérer ces thèmes comme ayant 16 mesures + 2, plutôt que 18 mesures .

TYPE : *" Jada "* — 16 ou 18 mesures, c'est-à-dire avec ou sans queue.

36

A C	A^7	D^7 / G^7	C	A' C	A^7	D^7	G^7
B C	C^7	F	Fm (ou F#°)	A C	A7	D^7 / G^7	C / (A^7)
						(D^7) / (G^7)	(C)

Le morceau *Jada* qui est toujours cité comme archétype de cette structure a cependant un pont B différent de celui donné ici.
Thèmes entiers suivants :

- *Can I Tell You*
- *Doxy*
- *Hot Club Stomp*
- *How 'm I Doin' Hey, Hey*
- *I'm Watchin' the Clock*
- *It's a Wonderful World*
- *I've Been Mistreated*
- *Ostrich Walk* (thème 1)
- *Rhythm Is Our Business*
- *Slow Mood* (thème 2)
- *Things Are Getting Better*

Avec quelques transformations :

- *Baby Doll**
- *Blues des années 20**
- *The Chant* (thème 4)
- *Eccentric Rag* (thème 3, simplifié)
- *How Come You Do Me Like You Do*
- *If I Let You Get away with It*
- *I'm a Ding Dong Daddy*
- *Moulin à café* (thème 3, simplifié)
- *My Sweet Lovin' Man**
- *Sugar Babe**
- *Sweet Little Papa* (simplifié)
- *That's When I Come Back to You*

* Les thèmes suivis d'un astérisque ont une queue de deux mesures (16 + 2).

Avec pont différent :

- *I Can't Say*
- *Jada*
- *That's When I Come Back to You*

TYPE : *" Sister Kate "* — 16 ou 18 mesures, c'est-à-dire avec ou sans queue.

37

G^7	—	C	—	G^7	—	C	—
G^7	—	C	C^7	F / F#°	^{5}C / A^7	D^7 / G^7	C / (A^7)
						(D^7) / (G^7)	(C)

Thèmes entiers suivants :

- *Blues of the Roaring Twenties*
- *Do What Ory Says*
- *Duet Stomp*
- *East St Louis Toodle Oo** (thème 2)
- *Endurance Stomp* (thème2)
- *Gatemouth* (thème 1)
- *I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate**
- *Kansas City Stomps* (theme1)
- *Mr Jelly Lord* (thème 2)
- *Shake It*
- *South* (thème 2)
- *That's a Plenty* (thème 2)
- *Weather Bird Rag* (thème 2)
- *Where Did You Stay Last Night* (thème 2)
- *Wolverine Blues* (thème 2)

Avec quelques transformations :

- *At a Georgia Camp Meeting* (thème 2)
- *Grace and Beauty* (thème 2)
- *Heebie Jeebies**

* Les thèmes suivis d'un astérisque ont une queue de deux mesures (16 + 2).

TYPE : *" When the Saints "*

38

C	—	—	—	—	—	G^7	—
C	C^7	F	Fm (ou F#°)	C	G^7	C	—

Thèmes entiers suivants :

- *Jones Law Blues*
- *Mama Don't Allow*
- *Red River Valley*
- *Walk through the Street*
- *of the City*
- *Yes Suh*
- *You Rascal You*

Avec G^7 à la deuxième mesure :

- *Careless Love*

LES PRINCIPALES STRUCTURES COMPLÈTES DE 32 MESURES

On distingue deux structures principales de 32 mesures : l'anatole de 32 mesures AABA et le 32 mesures ABA'C de type *Bill Bailey.*

■ L'anatole 32 AABA

Nous savons déjà que la cellule | I – VI | II – V | est dite : cellule de l'anatole, ou " anatole " tout court (voir tableau p. 65-66).
L'anatole est aussi le nom donné à une structure de 32 mesures AABA. Pour certains, toutes les structures 32 AABA sont des anatoles ; mais il suffit alors de parler seulement de 32 AABA.
Meilleur est l'usage plus courant qui assimile l'anatole de 32 mesures uniquement à la fameuse et fréquente structure que les américains appellent *" I Got Rhythm Changes "* [1] (les accords de *I Got Rhythm)* en référence au morceau de Gershwin qui porte ce titre. Composé en 1930, ce morceau est sans doute le premier à avoir l'importante structure ci-dessous (qui ne tient pas compte des deux mesures supplémentaires existant dans la version originale de l'auteur de *Porgy and Bess.*

(1) Ou par contraction : *" Rhythm Changes ".*

Depuis le début des années 1930, un nombre incalculable de thèmes de jazz est basé sur cette structure.
La phrase A est constituée de deux cellules d'anatole, d'une cellule de christophe et d'un turnaround (qui peut être un anatole ou une cadence plagale, voir p. 51).
Chaque cellule de base d'anatole peut bien sûr être remplacée par n'importe laquelle de ses transformations (voir tableau p. 65-66), de même que chaque cellule de christophe (voir tableau p. 67).

32 AABA

39

A	C / Am^7	Dm^7 / G^7	𝄎		C / C^7	F / Fm	C / Am^7	Dm^7 / G^7
A	— ▶	—	—	—	—	—	C / F	C
B	E^7	—	A^7	—	D^7	—	G^7	—
A	— ▶	—	—	—	—	—	—	—

32 AABA TYPE : *" I Got Rhythm "*

39a

C / Am^7	Dm^7 / G^7	𝄎		C / C^7	F / Fm	C	—
ANATOLE		ANATOLE		CHRISTOPHE		TURNAROUND	

Thèmes entiers suivants :

- *Ah Leu Cha*
- *An Oscar for Treadwell*
- *Anthropology*
- *Chasin' the Bird*
- *Dance of the Gremlins*
- *Dexterity*
- *Every Tub*
- *Good Queen Bess*
- *Harmony in Harlem*
- *I Got Rhythm* (34 mesures)
- *Lester Leaps In*
- *Moose the Mooche*
- *Oleo*
- *Passport N° 2*
- *Riffin'*
- *Salt Peanuts*
- *Second Balcony Jump*
- *Shag* (34 mesures)
- *Shaw Nuff*
- *Squatty Roo*
- *Tutti Frutti*

Anatoles type *I Got Rhythm* avec ponts différents :

- *Between the Devil and the Deep Blue Sea*
- *Bird's Nest*
- *Blue Again*
- *Blue Room*
- *Constellation**
- *Daphne*
- *Delaunay's Dilemma*
- *Every Now and Then*
- *Exposition Swing*
- *52nd Street Theme**
- *Flat Foot Floogee**
- *Good Bait*
- *Hit That Jive Jack**
- *I Saw Stars*
- *It's Sandman*
- *I Was Doing All Right*
- *The Jeep Is Jumpin'*
- *Keep a Song in Your Soul*
- *Let's Call the Whole Thing Off*
- *Merry Go Round**
- *Nagasaki*
- *Panassie Stomp*
- *Pastel*
- *Rhythm in My Nursery Rhymes**
- *Shorty George*
- *So Sorry Please**
- *Texas Shuffle*
- *You Took Advantage of Me*

* Les thèmes suivis d'un astérisque ont un pont du type *Honeysuckle Rose*, N°32.

Cinq variantes de la phrase " A " de l'anatole

Voici une variante des quatre premières mesures de la phrase A, souvent utilisée dans le style be-bop, spécialement pour l'improvisation. La transformation est basée sur une suite d'accords de 7^e de dominante progressant suivant le cycle des quintes.

39b

Ab^7 / Db^7	Gb^7 / B^7	E^7 / A^7	D^7 / G^7	C / C^7	F / Fm	C	—

VARIANTE — CHRISTOPHE — TURNAROUND

Dans les thèmes suivants :

- *From A Flat to C*, composé par Billy Kyle et enregistré par le sextet de John Kirby en 1938, thème précurseur de cette formule)
- *Humph* (Thelonious Monk, 1947)

Dans certains chorus des disques suivants :

- *I Got Rhythm* (Art Tatum trio, 1944)
- *I Got Rhythm* (Don Byas, 1945)
- *Little Benny* (Clyde Hart, 1944)
- *Rhythm A Ning* (Thelonious Monk au Five Spot, 1958)
- *Turnpike* (J.J. Johnson, 1953)

Voici un deuxième type d'anatole 32 AABA. Le pont B est le même que celui de *I Got Rhythm* (N° 33), mais les phrases A sont légèrement différentes : une cellule de christophe, une cellule d'anatole, une cellule de christophe, un turnaround. Comparer avec la phrase N° 39a.

TYPE : *" Christopher Colombus "*

39c

C / C^7	F / Fm	C / Am^7	Dm^7 / G^7	C / C^7	F / Fm	C	—

CHRISTOPHE — ANATOLE — CHRISTOPHE — TURNAROUND

Thèmes entiers suivants (avec pont *I Got Rhythm* N° 33) :

- *Christopher Columbus*
- *Mop Mop*
- *Rhythm A Ning*

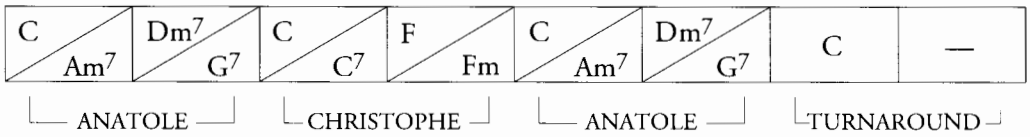
Avec différents ponts :

- *Moppin' and Boppin'*
- *One Bass Hit*
- *Oop Bop Sh'Bam*
- *Taps Miller*

Troisième type d'anatole 32 AABA dont la phrase A comprend un anatole, un christophe, un anatole, un turnaround.

TYPE : *" Ain't Misbehavin "*

39d



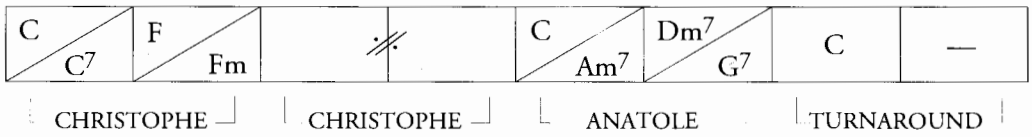
Nous n'avons trouvé aucune structure N° 39d avec un pont *I Got Rhythm* (N° 33) dans un standard connu, la plupart ayant des ponts différents :

- *Ain't Misbehavin'*
- *All Too Soon*
- *Can't Help Lovin' Dat Man*
- *The Glory of Love*
- *God Child* (pont 34a)
- *I've Got My Fingers Crossed* (pont 32)
- *Let's Do It, Let's Fall in Love*
- *Makin' Whoopee*
- *Mean to Me*
- *Moonlight Becomes You*
- *My Fate Is in Your Hands*
- *My Heart Stood Still*
- *Smoke Gets in Your Eyes*
- *Straight Life*
- *A Sunday Kind of Love* (pont 32)
- *Time Was*

Quatrième variante de la phrase A dans un anatole 32 AABA : deux christophes, un anatole, un turnaround .

TYPE : *" I Would Do Anything for You "*

39e



Thèmes avec pont *I Got Rhythm* N° 33 :

- *Hollywood Jump*
- *Tuesday at Ten*

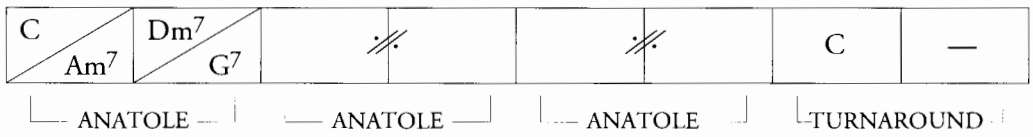
Thèmes avec autres ponts :

- *I Would Do Anything for You*
- *Santa Claus Is Coming to Town*
- *Sugar Foot Strut*

Cinquième type d'anatole que nous pourrions appeler " anatole total " puisque les phrases A ne comprennent que des cellules d'anatole et un turnaround (qui lui-même peut être un anatole).

TYPE : *" Blue Moon "*

39f



Thèmes avec pont *I Got Rhythm* N° 33 :

- *Oh Boy*
- *Ow*
- *Steeple Chase*
- *Sultry Serenade*

Thèmes avec pont N° 32 (type *Honeysuckle Rose*) :

- *Cement Mixer*
- *Down for Double*
- *Hodge Podge*
- *Stuffy*
- *Texas Shuffle*

Thèmes avec ponts divers :

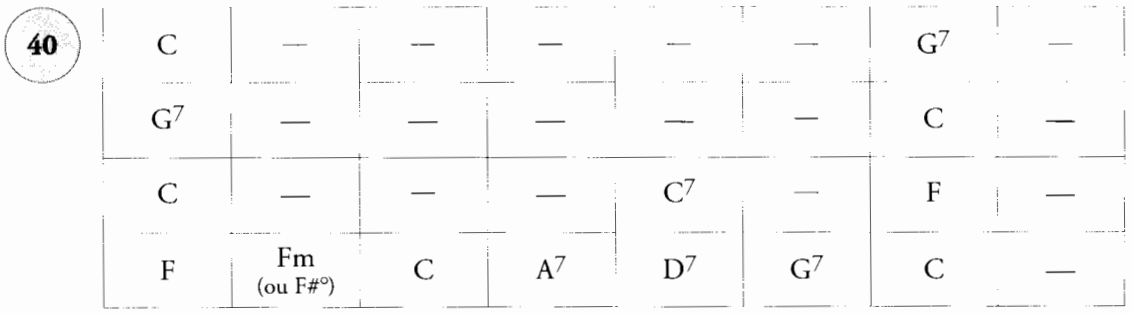
- *Again*
- *At Last*
- *Blue Moon*
- *Dizzy Atmosphere*
- *Don't Be That Way*
- *Finesse* (thème de 16 mesures)
- *For Sentimental Reasons*
- *Gotta Pebble in My Shoe*
- *Heart and Soul*
- *I Can't Get Started*
- *Let's Fall in Love*
- *Little Rootie Tootie*
- *The Moon Is Low*
- *Nutty*
- *Platterbrains*
- *Since I Fell for You*
- *Skippin' with Skitch*
- *Stormy Weather* (thème de 34 mesures)
- *Swing 42* (pont 34)
- *Too Late Now*
- *Too Good to Be True*
- *What Is Here to Say*

Pour schématiser, les thèmes 32 AABA dont la phrase A est l'une des structures 39a à 39f étudiées plus haut, peuvent généralement prendre le nom d'anatoles, même si le pont B n'est pas celui d' *I Got Rhythm* (N° 33).

■ Bill Bailey (32 ABA'C)

La structure de type *Bill Bailey* fait 32 mesures ABA'C. Certains l'appellent *Tiger Rag* ou *Rag* tout court parce que le dernier thème de *Tiger Rag* est bâti sur cette structure harmonique.
Cette structure est à la base d'un grand nombre de morceaux de jazz traditionnel. Duke Ellington l'a beaucoup utilisée (voir plus loin thèmes avec un astérisque).

En voici la grille :



Dans les morceaux suivants :

- *Bill Bailey*
- *Bourbon Street Parade*
- *Braggin' in Brass**
- *Charlie the Chulo**
- *Ciribiribin*
- *Daybreak Express**
- *High Life**
- *Hot and Bothered**
- *Hotter Than That*
- *I Love You* (Archer)
- *Knee Drops*
- *Mexicali Rose*
- *Milenberg Joys* (thème 3)
- *Ooh, What-Cha Doin' to Me*
- *Over the Waves* (thème 2)
- *Ride Red Ride*
- *Rit Dit Ray*
- *Savoy Shout*
- *Second Line*
- *Sittin' in*
- *Slippery Horn**
- *Three O'Clock in the Morning*
- *Tiger Rag* (thème 3)
- *Washington and Lee Swing*

Avec quelques transformations dans les morceaux suivants :

- *Amapola*
- *Beer Barrel Polka* (thème 3)
- *Charmaine*
- *Fireworks*
- *Goin' to Town** (thème 1)
- *Hindustan*
- *When My Baby Smiles at Me*

Beaucoup de chansons françaises sont bâties sur cette trame harmonique (exemple : *Frou frou,...*).

11

SÉQUENCES HARMONIQUES DE TRAVAIL

Ces progressions harmoniques sont celles que l'on retrouve le plus souvent dans le jazz. Elles sont classées par ordre de difficulté croissante. Chaque suite harmonique de quatre mesures doit être travaillée en boucle, c'est-à-dire répétée indéfiniment, mais on peut aussi faire alterner deux structures différentes pour former une suite de huit mesures.
Ces séquences de travail peuvent servir de base à l'improvisation pour les solistes et à l'accompagnement pour les éléments d'une section rythmique qui pourront aussi les combiner avec les principales figures rythmiques type.

Tous les exemples sont donnés en Do, mais doivent bien sûr être transposés dans tous les tons.

SÉQUENCES MAJEURES

I et V

1	C	—	G^7	—
2	C	G^7		
3	G^7	—	C	—
4	G^7	C		
5	C	G^7	C	—
6	C / G^7			

I et II . V

7	C	—	Dm^7	G^7
8	C	Dm^7 / G^7	𝄎	
9	Dm^7	G^7	C	—
10	Dm^7 / G^7	C	𝄎	
11	C	Dm^7 / G^7	C	—
12	Dm^7	G^7	𝄎	
13	Dm^7 / G^7	𝄐	C	—

I (avec I et V)

14	C	—	F	—
15	C	F	𝄎	
16	F	—	C	—
17	F	C	𝄎	
18	F	C	G^7	C
19	C	F	G^7	C
20	C	F	C	G^7

ESCABEAU

| I – II | III ... |
ou
| I – IV | III ... |

21	C^{7M} / Dm^7	Em^7 / Dm^7	𝄎	
22	C^{7M} / F^{7M}	Em^7 / Dm^7	𝄎	
23	C^{7M} / Dm^7	Em^7 / Am^7	Dm^7 / G^7	𝄐
24	C^{7M} / F^{7M}	Em^7 / Am^7	Dm^7	G^7

ANATOLE (diatonique)

| I – VI | II – V |
et son inverse
| II – V | I – VI |

25	C	Am^7	Dm^7	G^7
26	C / Am^7	Dm^7 / G^7		𝄎
27	Dm^7	G^7	C^{7M}	(Am^7)
28	Dm^7 / G^7	C^{7M} / Am^7	Dm^7 / G^7	C^{7M} / Am^7
29	C^{7M} / Am^7	Dm^7 / G^7	C^{7M} / C^6	𝄎

VARIANTE
DIATONIQUE
DE L'ANATOLE

| III – VI | II – V |
et son inverse
| II – V | III – VI |

30	Em^7	Am^7	Dm^7	G^7
31	C / Am^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / Am^7	Dm^7 / G^7
32	Dm^7	G^7	Em^7	Am^7
33	Dm^7 / G^7	C^{7M} / Am^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / Am^7

ANATOLES AVEC
DOMINANTES
SECONDAIRES

(III^7, VI^7, II^7)

34	C	A^7	Dm^7	G^7
35	C	A^7	D^7	G^7
36	C / A^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / A^7	Dm^7 / G^7
37	C / A^7	D^7 / G^7	E^7 / A^7	D^7 / G^7

MARCHES
D'HARMONIE
MODULANTES (1)

38	Dm^7 / G^7	C^{7M} / C^6	Cm^7 / F^7	Bb^{7M} / Bb^6
39	Abm^7 / Db^7	$F\#m^7$ / B^7	Em^7 / A^7	Dm^7 / G^7
40	Fm^7 / Bb^7	Em^7 / A^7	Ebm^7 / Ab^7	Dm^7 / G^7
41	Bm^7 / E^7	Em^7 / A^7	Am^7 / D^7	Dm^7 / G^7

(1) Il est conseillé de reproduire symétriquement ces marches d'harmonie dans tous les tons.

ACCORDS DE 7e DIMINUÉE (X°)

42*	C	C#°7	Dm^7	G^7
43*	C / C#°	Dm^7 / G^7	𝄎	
44*	C	Eb°7	Dm^7	G^7
45*	C / Eb°	Dm^7 / G^7	Em^7 / Eb°	Dm^7 / G^7
46*	C^6 / C#°	Dm^7 / D#°	Em^7 / Eb°	Dm^7 / G^7
47	Dm^7 / C#°	Dm^7 / Eb°	Dm^7 / C#°	Dm^7 / G^7
48	F / F#°	5 C / A^7	D^7 / G^7	C / (C^7)

* Variantes d'anatole.

CHRISTOPHE

| I – I^7 | IV < #IV° / IVm / bVI^7 |

et son inverse

| IV < #IV° / IVm | I – I^7 |

49	C / 3 C^7	F / F#°	5 C / Am^7	Dm^7 / G^7
50	C / 7 C^7	3 F / 3 Fm	5 C / Am^7	Dm^7 / G^7
51	C / C^7	F / Ab^7	5 C / Am^7	Dm^7 / G^7
52	Gm^7 / C^7	Fm^7 / Bb^9	Em^7 / A^7	Dm^7 / G^7
53	F / Fm	C / C^7	F / F#°	5 C / C^7
54	F	Fm	C	C^7
55	F	F#°	5 C	C^7

SUBSTITUTIONS TRITONIQUES

(bII. Antipodes)

56	Dm^7	Db^7	C^{7M} / Dm^7	Em^7 / Eb°
57	Dm^7 / Db^7	C^{7M} / C^6	𝄎	
58*	C / Eb^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / Ebm^7	Dm^7 / Db^{7M}
59*	Bb^7 / A^7	Ab^7 / G^7	E^7 / Eb^7	D^7 / Db^7
60*	C^{7M} / Em^7 | Ebm^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / Eb^{7M}	Ab^{7M} / Db^{7M}
61	Dm / Dm^{7M}	Dm^7 / G^7	C^{7M} / F^7	Em^7 / Eb^7

* Variantes d'anatole.

SÉQUENCES MINEURES

HABILLAGE DE L'ACCORD DE TONIQUE MINEUR

62	Cm	Cm^{7M}	Cm^{7}	Cm^{6}
63	Cm / Cm^{7M}	Cm^{7} / Cm^{6}	Cm / ^{7M}	$^{7}Cm^{7}$ / AØ
64	Cm / Cm^{5+}	Cm^{6} / Cm^{7}	Cm^{7M} / Cm^{7}	Cm^{6} / Cm^{5+}

II – V EN MINEUR

65	DØ	$G^{7(b9)}$	Cm	—
66	DØ / $G^{7(b9)}$	Cm		
67	DØ / $G^{7(b9)}$		Cm	—

ANATOLE MINEUR

68	Cm	—	DØ	$G^{7(b9)}$
69	Cm	DØ / G^{7}		
70	Cm / ^{3} Cm	DØ / G^{7}	Cm / Eb^{7}	D^{7} / G^{7}
71	Cm / ^{7}	Ab^{7} / G^{7}	Cm / ^{5} Eb^{7}	Ab^{7} / G^{7}
72	Cm	AØ	DØ	$G^{7(b9)}$
73	Cm / AØ	DØ / $G^{7(b9)}$	Cm / A^{7}	D^{7} / G^{7}
74	Cm	Ab^{7M}	DØ	$G^{7(b9)}$
75	Cm / Ab^{7M}	DØ / G^{7}	Cm / Eb^{7}	D^{7} / Db^{7}

SÉQUENCES MAJEURES AVEC EMPRUNTS AU MODE MINEUR

76	DØ	$G^{7(b9)}$	C	—
77	DØ / G^{7}	Em^{7} / A^{7}	DØ / G^{7}	C
78	EØ / A^{7}	DØ / G^{7}	C / AØ	D^{7} / G^{7}

SÉQUENCES DE 8 MESURES A TRAVAILLER

■ Séquences majeures de 8 mesures

79	C	—	D^7	—	G^7	—	C	—
80	C	—	A^7	—	D^7	G^7	C	—
81	C	E^7	A^7	—	D^7	G^7	C	—
82	C	C^7	F	Fm	C / Am^7	Dm^7 / G^7	C	—
83	F	Fm (ou F#°)	C	A^7	D^7	G^7	C	—
84	C	B^7	E^7	A^7	D^7	G^7	C	—

Les deux ponts les plus fréquents

85	C^7	—	F	—	D^7	—	G^7	—
86	E^7	—	A^7	—	D^7	—	G^7	—

■ Séquences mineures de 8 mesures

87	Cm	—	DØ	G^7	DØ	G^7	Cm	—
88	DØ	G^7	Cm	—	Ab^7	G^7	Cm	—
89	Cm	DØ / G^7	Cm	C^7	Fm	DØ / G^7	Cm	—

Un pont fréquent dans un 32 AABA en Cm *(Alone Together, Night in Tunisia, etc.)*

90	$Gm^{7(b5)}$	C^7	Fm	—	$Fm^{7(b5)}$	Bb^7	Eb	G^7

■ Phrases A de l'anatole de 32 mesures, deux variantes :

91	C / Am^7	Dm^7 / G^7	Em^7 / A^7	Dm^7 / G^7	C / C^7	F / Fm	E^7 / A^7	D^7 / G^7
92	C^{7M} / C#°	Dm^7 / D#°	Em^7 / Ebm^7	Dm^7 / G^7	Gm^7 / C^7	Fm^7 / Bb^9	Em^7 / Eb^{7M}	Ab^{7M} / Db^{7M}

VOS SÉQUENCES DE TRAVAIL

93								
94								
95								
96								
97								
98								

➤ NOTE DE L'AUTEUR :

Ces séquences harmoniques de travail ont été conçues avec l'aide de mes collègues de l'école de jazz du C.I.M. : Denis BADAULT, Laurent COKELAERE, Laurent CUGNY et Jean-Claude FOHRENBACH.

III^ème PARTIE

Blues & boogie-woogie

12

LE BLUES : caractères généraux

Le **blues** est une forme musicale et souvent vocale (surtout à l'origine), créée par les noirs du sud des États-Unis vers la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Il s'est développé parallélement aux *Negro Spirituals, Field Hollers, Work Songs, Ballades Folk and Country,* airs de danse, toutes ces formes s'influençant mutuellement. Il a exprimé les souffrances de tout un peuple. C'est un fait musical, affectif, historique, ethnographique, sociologique et même politique.

C'est le blues qui, après avoir infiltré le jazz, lui donne une grande partie de sa couleur (blue notes, gamme du blues). Il a aussi considérablement influencé toute la musique populaire et européenne du XX^{e} siècle.

Du tempo le plus lent au tempo le plus rapide, le blues peut prendre une grande variété de visages : de la tristesse la plus poignante d'une Bessie Smith, aux facéties les plus débridées d'un Slim Gaillard ou d'un Louis Jordan.

DIVERSES SIGNIFICATIONS DU MOT BLUES (1)

Le terme *" blues "* a plusieurs significations. Il peut décrire :

1°) UN ÉTAT D'ESPRIT :

On trouve les expressions *" to have the blues "* et *" to be blue "* dès le début du XIX^{e} siècle (et même avant, semble-t-il).
" I'm blue " et plus encore *" I've got the blues "* signifient : " j'ai le cafard ", " j'ai des idées noires ", " j'ai pas l' moral ". Ce mot a tellement imprégné notre civilisation du XX^{e} siècle que nous ne prenons même plus la peine de le traduire et disons maintenant tout simplement : " j'ai l' blues ".

2°) UNE FORME POÉTIQUE CHANTÉE :

Pour le romancier noir Ralph Elison, le blues est une " chronique autobiographique de catastrophes personnelles exprimée sous une forme lyrique ".
L'ensemble de ces tranches de vie, de ces chroniques chantées où se côtoient humour et métaphores, forme une source collective où chaque bluesman vient s'abreuver tout en apportant l'eau de son moulin personnel.

(1) Ce paragraphe est très inspiré des significations données par Marc GRIDLEY dans son ouvrage *Jazz Styles,* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1978, p. 304.

3°) UNE PROGRESSION HARMONIQUE TYPE DE 12 MESURES :

Cette progression utilise à la base les trois accords tonals I, IV et V dans un ordre donné (voir Chapitre 13).

4°) N'IMPORTE QUELLE COMBINAISON DES TROIS SIGNIFICATIONS CI-DESSUS.

Par extension, le mot blues signifie parfois un morceau de jazz lent, funky, low down et très rythmé, utilisant beaucoup les blue notes. C'est là une déformation très sujette à caution.

STRUCTURE ET DÉCOUPAGE DU BLUES DE 12 MESURES

■ Structure archaïque ou " 13 à la douzaine "

Au début, le blues étant essentiellement vocal, les chanteurs de blues archaïques s'accompagnent généralement eux-mêmes à la guitare et se soucient peu des mesures. Leur propos, comme le souligne Jacques B. Hess [2] était " de chanter un énoncé, de reprendre cet énoncé avec les mêmes paroles mais des accords ou des inflexions différentes et de boucler la strophe par une conclusion ", cette conclusion chantée ayant cette fois des paroles différentes. Après chacune des trois phrases chantées, que l'on peut appeler questions (ou appels ou demandes) [3], se situe généralement une sorte de commentaire de l'instrument accompagnateur appelé réponse [4] suivant le procédé du " *call and response* " (africain, mais aussi de nombre de liturgies) que l'on trouve dans le spiritual et plus tard dans le jazz à toutes les époques.

(2) Chapitre sur le jazz in : MASSIN (Brigitte et Jean), *Histoire de la musique occidentale,* Paris, Fayard / Messidor, 1985 (1/1983), Temps Actuels, p. 1123.
(3) Angl. : *Call.*
(4) Angl. : *Response.*

La plupart de ces blues archaïques ont un tempo régulier qui permet de constater un nombre irrégulier de mesures tournant néanmoins autour de douze. Il est évident que la structure de douze mesures strictes est apparue quand les musiciens ont commencé à jouer le blues en orchestre, afin que tout le monde puisse passer les accords au même moment. Certains bluesmen actuels continuent cependant, quand ils jouent et chantent en solo, à ne pas tenir compte de la barre de mesure – résurgence d'une lointaine Afrique ?

W.C. Handy, cornettiste et chef d'orchestre noir, sans en avoir la paternité, fut un des premiers à codifier ces 12 mesures sur papier. C'est en 1912 que les premiers blues (avec paroles) furent publiés. Dans l'ordre : *Baby Seals Blues, Dallas Blues, The Memphis Blues* (ce dernier étant composé et joué dès 1909 par W.C. Handy sous le titre *Mister Crump*).

On trouve cependant dès 1904 la première version publiée de la vieille ballade *Frankie and Johnny* sous le nom de *He Done Me Wrong* (Hughie Cannon). Ce morceau possède à peu de choses près la structure harmonique du blues (voir cas spécial, p. 108). En 1908 est publié à la Nouvelle-Orléans un ragtime (sans paroles) au nom évocateur : *I Got the Blues* (A. Maggio) dont le premier thème est incontestablement un blues sur le plan de la structure harmonique. Le thème principal de l'hymne séculaire *The Holy City,* dont la structure harmonique est très proche de celle du blues, sera à la base de plusieurs compositions de blues. Exemples : le deuxième thème de *Chimes Blues* (King Oliver), *The Hymn* (Charlie Parker). Le premier thème de *Black and Tan Fantasy* semble être une transposition en mineur de *Holy City.*

Le premier blues vocal enregistré est *Crazy Blues,* gravé par Mamie Smith en 1920.

■ Structure des paroles

Les paroles des blues de 12 mesures sont souvent composées de trois phrases, la deuxième phrase étant la répétition de la première. La troisième phrase, différente, apporte une conclusion ou une explication à la double phrase précédente. Généralement, elle fait baisser la tension provoquée par la répétition antérieure.

Exemple : 1er thème du fameux *St Louis Blues* (W.C. Handy, 1914) :

A : *I hate to see de ev'nin' sun go down* (5)
A : *hate to see de ev'nin' sun go down*
B : *'cause ma baby he done left dis town*

(5) Les paroles, écrites dans le langage parlé populaire, essayent de rendre l'accent des Noirs.

Chaque phrase chantée fait habituellement 2 mesures, suivies de 2 mesures de réponse instrumentale. Quelquefois une réponse parlée improvisée est fournie par le chanteur lui même ou une tierce personne, en forme de commentaire.
Dans certains blues publiés, les réponses parlées ou chantées sont même écrites entre parenthèses (exemple : *Dallas Blues*). A l'écoute de différentes versions d'un même blues, on peut constater que chaque interprète change légèrement les paroles d'origine en fonction de la paraphrase mélodico-rythmique qu'il improvise dans l'instant. Il ajoute même assez fréquemment un couplet de son cru, qui sera peut-être repris plus tard par un autre interprète.

Il existe aussi, cas moins fréquent, des paroles de blues dont les trois phrases sont différentes (type ABC).
Exemple : 3e thème de *St Louis Blues* :

A : *Got de St Louis blues jes as blues as ah can be*
B : *Dat man got a heart lak a rock castin' the sea*
C : *Or else he wouldn't have gone so far from me* (parlé :) *Doggone it !*

■ Sujets abordés dans les paroles de blues

Les paroles de blues portent généralement sur les sujets suivants : l'amour, l'érotisme, l'infidélité, la séparation, la solitude, la maladie, les injustices (racisme, travail ingrat mal rémunéré, pauvreté), la prison, le mal du pays, les trains (qui représentent la fuite, le départ et aussi les retours espérés), les fléaux naturels (inondations, sécheresses, incendies, récoltes détruites par le *" boll weevil "*, insecte destructeur du coton), etc. En fait, les grands thèmes de la vie de tous les jours sont exposés d'une façon très imagée. Les paroles du blues sont presque toujours émaillées d'humour, de métaphores et de sous-entendus.
Voici quelques phrases qui reviennent souvent au début des blues :

– *Good morning blues, blues how do you do ? ...*
– *I woke up dis mornin' ...*
– *I had a dream last night ...*
– *One of this mornin', I'm sure gonna leave this town ...*
– *He (she) don't treat me right ...*
– *I love my baby, but my baby don't love me ...*

Certains blues n'ont même pas de mélodie spécialement définie, l'intérêt résidant seulement dans les paroles ; chaque chanteur improvise alors sa propre mélodie. Ces blues ne sont donc pas joués instrumentalement sans vocal.

Talkin' Blues : ces blues ne sont pas chantés mais parlés, sur un fond instrumental.

Preachin' the Blues : quand la façon de parler ou de chanter est scandée dans le style des *" preachers "* de l'église baptiste, il est dit qu'on prêche le blues.

13

LE BLUES : structure harmonique

Dans sa plus grande simplification, la progression harmonique type du blues de 12 mesures utilise seulement les trois accords tonals I, IV et V.

Voici le schéma simple de la grille du blues de 12 mesures en Do :

A	C	—	—	—
B	F	—	C	—
C	G^7	—	C	—

A = 4 mesures d'accord de tonique (I).

B = 2 mesures d'accord de sous-dominante (IV) + 2 mesures d'accord de tonique (I).

C = 2 mesures d'accord de dominante (V) + 2 mesures d'accord de tonique (I).

Le blues peut aussi se jouer en mineur. Les fondamentales des trois accords sont les mêmes, mais les accords I et IV sont mineurs.
Le blues en mineur semble être apparu à partir de 1926 et Duke Ellington en a fait souvent usage, spécialement dans ses morceaux de style *" jungle " : Black and Tan Fantasy* (thème 1), *the Mooche* (thème 4), *Shout 'Em Aunt Tillie, Koko.* Autres blues en mineur : *I Left My Baby* (enregistré par Count Basie en 1939), *Birk's Work* (Dizzy Gillespie), *Señor Blues* (Horace Silver), *Stolen Moments* (Oliver Nelson), *Mr. P. C.* (John Coltrane), *Haitian Fight Song* (Charles Mingus). *Mr. Syms,* de John Coltrane, fait alterner des improvisations sur le blues majeur et mineur.

Voici le schéma simple de la grille du blues de 12 mesures en Do mineur :

A	Cm	—	—	—
B	Fm	—	Cm	—
C	G^7	—	Cm	—

DÉCOMPOSITION COMPLÈTE D'UN BLUES VOCAL ET INSTRUMENTAL DE 12 MESURES

Voici sous forme de tableau comment se déroule l'interprétation d'un blues de 12 mesures, en séparant mesures, chant, instruments et découpage harmonique [1] :

(1) Ce tableau est une synthèse de deux figures in TIRRO (Frank), *Jazz, a History*, New York, W. W. Norton & Co., 1977, p. 119.

MESURES	1 . 2	3 . 4	5 . 6	7 . 8	9 . 1	11 . 12
CHANT	A ——— QUESTION	REPOS	A ——— QUESTION	REPOS	B ——— QUESTION	REPOS
INSTRUMENTS	REPOS (ou accompagnement)	RÉPONSE	REPOS (ou accompagnement)	RÉPONSE	REPOS (ou accompagnement)	RÉPONSE
DÉCOUPAGE HARMONIQUE	I ——— (Accord de tonique)		IV ——— (Accord de sous-dominante)	I ——— (Accord de tonique)	V ——— (Accord de dominante)	I ——— (Accord de tonique)

DIFFÉRENTES SÉQUENCES DE BLUES EN 12 MESURES

Les structures simples du blues, avec l'évolution du jazz, se sont enrichies de toutes les transformations harmoniques étudiées au Chapitre 9. En voici quelques unes, parmi les plus utilisées, toujours dans la tonalité de référence Do.

Nous avons choisi douze structures, par ordre de complexité croissante. Elles sont mises à plat à la page suivante, suivies d'un commentaire explicatif pour chaque cas de figure. Ensuite viennent cinq séquences de blues en mineur exposées selon le même procédé.

DIFFÉRENTES SÉQUENCES DE BLUES MAJEURS DE 12 MESURES

	PHRASE A				PHRASE B				PHRASE C			
	Mesures 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	C	—	—	—	F	—	C	—	G^7	—	C	—
2	C	F	C	C^7	F	—	C	—	G^7	—	C / F	C
3	C^7	F^7	C^7	—	F^7	—	C^7	—	G^7	F^7	C^7 / F^7	C^7
4	C	F^7	C	C^7	F^7	F^7 / F#°	C	A^7	D^7	G^7	C | C^7 / C° | Fm^6	C
5	C / C^7	F / F#°	C / G^7	C / C^7	F^7	F#° (ou Fm)	C / G^7	Em^7 / A^7	Dm^7 (ou D^7)	G^7	C | C^7 / F | F#°	C
6	C	D^7 / G^7	C / 5 E^7	Am / 5 C^7	F^7 / C^7	F^7 / F#°	C / B^7	Bb^7 / A^7	Dm^7 / G^7	D^7 / G^7	C / A^7	D^7 / G^7
7	C^{7M} / Am^7	Dm^7 / G^7	C / Ab°	Gm^7 / Gb^7	F^7 / Gb^7	F^7 / Fm^6	C^{7M} / F^7	EØ / A^7	Dm^7	G^7	E^7 / A^7	D^7 / G^7
8	C^{7M} / C#°	Dm^7 / D#°	Em^7 | Am^7 | Fm^6	Gm^7 / C^7	F^{7M} / A^7	D^7 / G^7	C^{7M} / Bb^7	A^7	Dm^7	G^7 / Db^7	C^{7M} / A^7	Dm^7 / G^7
9	C^{7M}	BØ / E^7	Am^7 / D^7	Gm^7 / C^7	F^7	Fm^7 / Bb^7	Em^7 / A^7	Ebm^7 / Ab^7	Dm^7	G^7	Em^7 / Eb^7	Dm^7 / Db^7
10	C^{7M}	Cm^7 / F^7	Em^7 / Dm^7	Dbm^7 / Gb^7	Cm^7	F^7	C^{7M} / Dm^7	Em^7 / Ebm^7	Dm^7	Abm^7 / Db^7	C^{7M} / Eb^{7M}	Ab^{7M} / Db^{7M}
11	Db^7 / Gb^7	B^7 / E^7	A^7 / D^7	G^7 / C^7	F^7	F#Ø / B^7	Em^7	Eb^{7M}	Ab^{7M}	Db^{7M}	C^{7M}	(Db^{7M})
12	C^7	Bb^7	C^7	—	F^7	Bb^7	Eb^7	Ab^7	G^7	F^7	C^7 / Bb^7	C^7

COMMENTAIRE SUR LES DIFFÉRENTES SÉQUENCES DE BLUES DE LA PAGE PRÉCÉDENTE

Dans ces différentes séquences beaucoup de cellules harmoniques peuvent s'intervertir.

■ BLUES CLASSIQUE : séquences 1 à 6

1. Blues d'origine dans sa plus grande simplicité.

2. A la mesure 2 on introduit fréquemment un accord de sous-dominante qui rompt la monotonie de l'accord de tonique auparavant seul pendant 4 mesures.
   Cadence plagale aux mesures 11 et 12.

3. Procédé très bluesy consistant à rajouter une 7^e mineure aux accords I et IV par le fait des blue notes (voir p. 113, le paragraphe " Les gammes du blues ").
   A la mesure 10, l'accord V est remplacé par un IV. La progression harmonique de type V – IV (mesures 9 et 10) s'emploie essentiellement dans le blues (surtout par les purs bluesmen et dans le boogie-woogie).

4. Mesures 8, 9 et 10 : progression en 5^{tes} d'accords de dominante (A^7 – D^7 – G^7). Assez fréquent dans le jazz traditionnel (exemple : dernier thème de *Royal Garden Blues).*

5. Avec un christophe aux mesures 1 et 2 et quelques accords de passage.

6. Aux mesures 3 et 4, on remarque une progression classique aux résonnances de " *Spiritual* ".
   Aux mesures 7 et 8, une descente chromatique.
   Le turnback des mesures 11 et 12 est un anatole.

■ BLUES MODERNE : séquences 7 à 12

7. Anatole aux mesures 1 et 2.
   Substitution tritonique aux mesures 4 et 5.
   Introduction des accords de 7^e majeur dans le blues (à partir de Charlie Parker).

8. Mesures 1 et 2 : montée chromatique.
   Mesures 3 et 4 : accords de passage (accords de min^7 descendant chromatiquement).

9. Type de blues dit ***" blues suédois "*** : archétype du blues bebop (exemple : *Blues for Alice* de Charlie Parker).
   Aux mesures 2 à 4 : suite de II – V suivant le cycle des 5^{tes}.
   Mesures 6 à 8 : suite de II – V descendant par $^1/_2$ ton.

10. Autre exemple de blues " *bebop* " (type *Dance of the Infidels* de Bud Powell).

11. Mesures 1 à 5 : progression d'accords de dominante suivant le cycle des 5^{tes}.
    Mesures 8 à 10 : progression d'accords X^{7M} suivant le cycle des 5^{tes}. Voilà une séquence assez éloignée du blues originel !

12. Autre blues, plus simple mais aussi peu commun.
    Aux mesures 2 et 11, l'accord de $B\flat^7$ ($bVII^7$) remplace l'accord F (IV).
    Mesures 5 à 8 : suite d'accords de dominante suivant le cycle des 5^{tes}.

Les turnbacks des séquences 6 à 10 (mesures 11 et 12) sont tous des variantes d'anatole.

■ Cas spécial

Dans les années 1920, il faut noter le cas de quelques blues dont le IV^{e} degré se prolonge encore sur la mesure 7, remplissant ainsi 3 mesures au lieu de 2. Le I^{er} degré lui céde la place et n'occupe plus que la mesure 8.

A	C	—	—	C^7
B	F	—	**F**	C
C	G^7	—	C	—

Voici quelques blues connus ayant cette excroissance du IV^{e} degré : *Frankie and Johnny, Jackass Blues* (thème 2), *Creole Love Call, Hesitating Blues* (thème 2), *I Almost Lost My Mind* (Ivory Joe Hunter).

DIFFÉRENTES SÉQUENCES DE BLUES MINEURS DE 12 MESURES

	PHRASE A				PHRASE B				PHRASE C			
	Mesures 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	Cm*	—	—	—	Fm*	—	Cm*	—	G^7	—	Cm*	—
2	Cm	Fm	Cm	C^7	Fm	—	Cm	—	DØ	G^7	Cm / Fm	Cm
3	Cm	DØ / G^7	Cm	GØ / C^7	Fm	DØ / G^7	Cm^7 / F^7	Bbm^7 / Eb^7	Ab^7	G^7	Cm / Eb^7	Ab^7 / G^7
4	Cm	Fm^6 / G^7	Cm / G^7	Cm / C^7	Fm / C^7	Fm	Cm	AØ / D^7	Ebm^7 / Ab^7	Dm^7 / G^7	Cm / AØ	DØ / G^7
5	Cm / 7	Ab^7 / G^7	Cm	GØ / C^7	Fm / 7	DØ / G^7	Cm^7	Eb^7	Ab^7	G^7 / Db^7	Cm / Bb^7	Ab^7 / G^7

* Cm et Fm peuvent prendre des 7e ou des 6tes.

COMMENTAIRE EXPLICATIF

1. Blues mineur originel.

2. Mesure 2 : accord de sous-dominante mineur.
Mesure 4 : dominante secondaire du IVm.
Mesures 11 et 12 : cadence plagale.

3. et 4. Transformations plus modernes avec beaucoup de II – V. Turnaround mesures 11 et 12 : anatoles divers (voir tableau p. 59/60).

5. Utilisation de l'anatole " espagnol " mesures 1 et 2 et mesures 11 et 12 (voir tableau p. 59/60).

On trouve aussi un type de blues hybride, en mineur et majeur ! Les 4 premières mesures sont en mineur, le reste est en majeur (dans le relatif) :

6	Cm	G^7	Cm	Cm / Eb^7	Ab^7	—	Eb	—	Bb^7	—	Eb / Ab^7	Eb

Ex. : *Rope Stretchin' Blues* joué par Blind Blake en 1931.

14

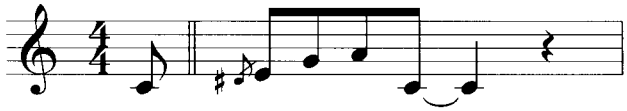
LE BLUES : structure mélodique et gammes

On peut distinguer deux structures mélodiques principales : la forme du blues-riff et la forme mélodique libre.

LE BLUES-RIFF [1]

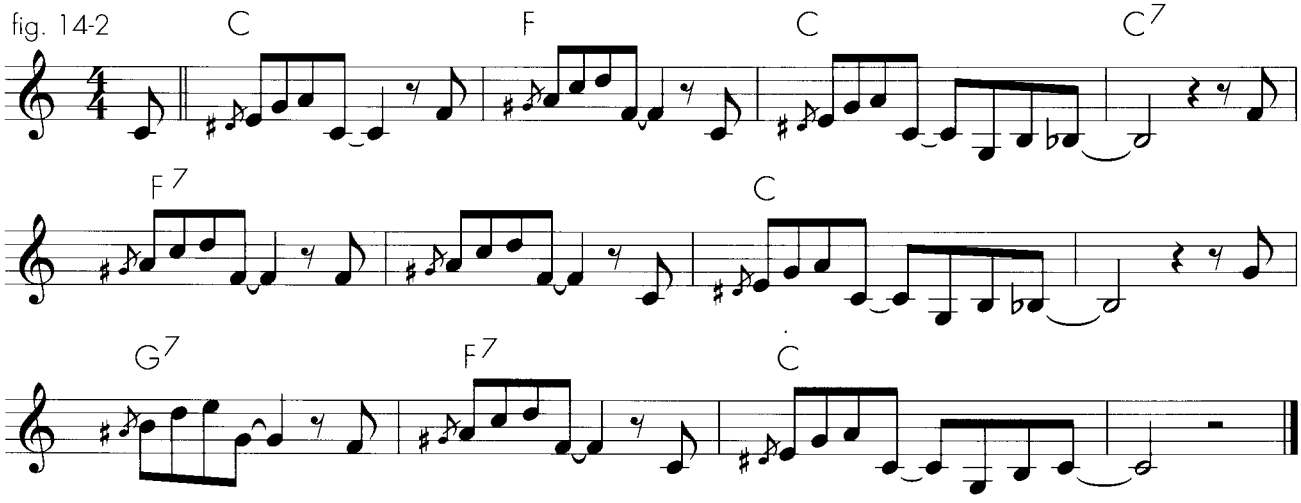
(1) Un *"riff"* est une courte phrase mélodico-rythmique (généralement de 2 ou 4 mesures). Cette phrase répétée plusieurs fois est modifiée légèrement selon le déroulement harmonique du morceau.

Il y a trois sortes de blues-riff : transpositeur, non transpositeur (à altérations transitoires) et fixe.
Prenons comme exemple de départ cette portion de riff en Do :

fig. 14-1

1°) BLUES-RIFF TRANSPOSITEUR :

Notre riff de départ va se transposer dans les trois tons des accords tonals : en Do, en Fa et en Sol.
Ex. :

fig. 14-2

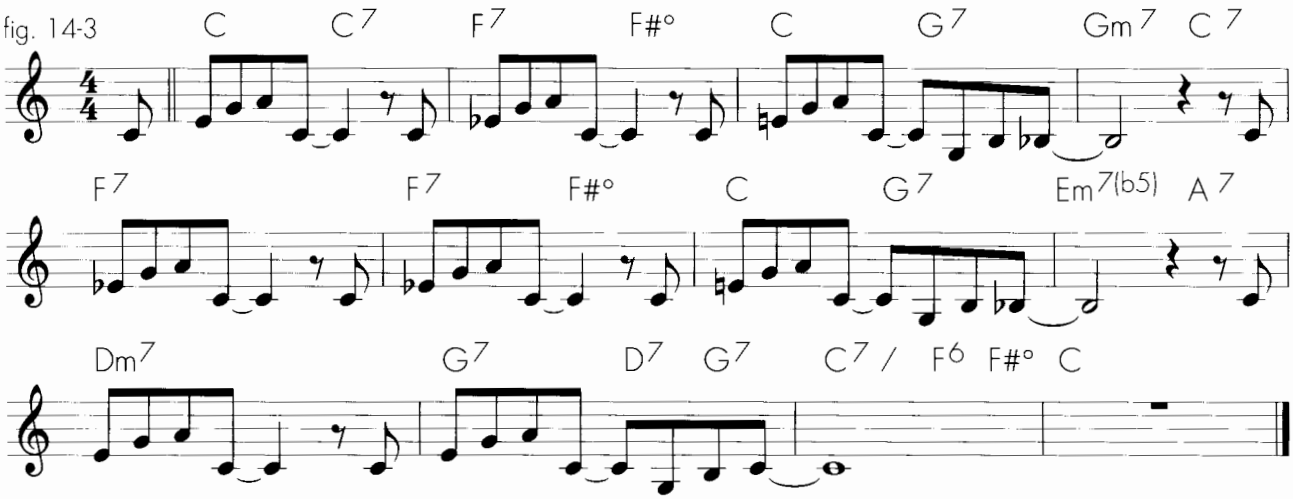


Exemples de blues-riff transpositeurs : *Blue Monk* (Thelonious Monk), *Blues to Elvin* (John Coltrane, 1960), *Prayer Meeting* (Jimmy Smith, 1965), *Things Ain't What They Used to Be* (Duke Ellington), *Tin Roof Blues* (thème 2).

2°) BLUES-RIFF NON TRANSPOSITEUR (à altérations transitoires)

Notre riff de départ ne se transpose plus, mais reste à la même place, certaines notes subissant les seules altérations nécessaires aux changements d'accords successifs.
L'exemple suivant est composé du même riff de départ, mais donne lieu à d'autres transformations. En comparant les deux versions, les différences apparaissent principalement aux mesures 2 et 5, 6 et 9, 10, 11 et 12.

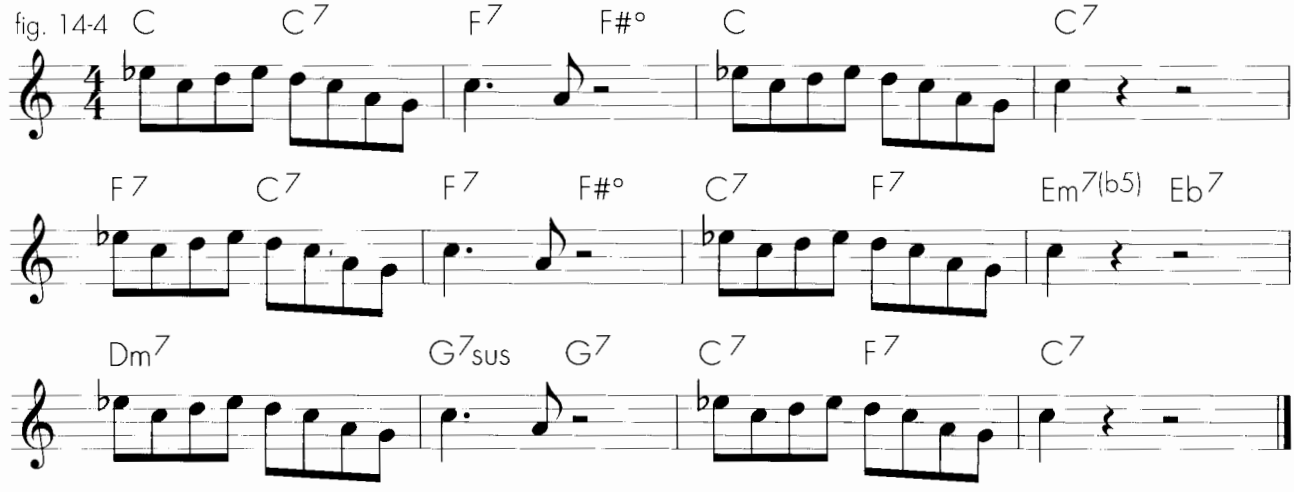
fig. 14-3



Exemples de blues-riff non transpositeurs (à altérations transitoires) : *Royal Garden Blues* (thème 3), *One O'Clock Jump* (Count Basie), *Jumpin' with Symphony Sid* (Lester Young), *Blues in the Closet* (Oscar Pettiford) *Cool Blues* (Charlie Parker).

3°) BLUES-RIFF FIXE

Le même riff se répète immuablement pendant les 12 mesures :

fig. 14-4

Exemples de blues-riff fixes : *Texas Moaner* (Clarence Williams), *Blues in the Air* (Sidney Bechet) *C Jam Blues* (Duke Ellington), *Swingin' the Blues* (Count Basie), *Night Train* (Jimmy Forrest), *Blue n' Boogie* (Dizzy Gillespie), *Bag's Groove* (Milt Jackson), *Sonny Moon for Two* (Sonny Rollins), *Trane's Slow Blues* (John Coltrane), *After Supper* (Neal Hefti), *Splanky* (Neal Hefti).

LE BLUES A FORME MÉLODIQUE LIBRE

Ce sont des blues qui n'utilisent pas de riffs et dont chaque phrase est différente de la précédente.
Exemples : *Jelly Roll Blues* (Jelly Roll Morton), *Sidewalk Blues* (Jelly Roll Morton), *Billie's Bounce* (Charlie Parker), *Relaxin' at Camarillo* (Charlie Parker), *Cheryl* (Charlie Parker), *Blues for Alice* (Charlie Parker), *Dance of the Infidels* (Bud Powell).

ATTENTION : certains morceaux malgré leur métrique en 12 mesures ne sont pas des blues à cause de leur structure harmonique ou de leur climat différents de celui du blues.
Exemples : *Juju* (Wayne Shorter, 1966), *Solar* (Miles Davis, 1954).
Par contre, certains thèmes ont un climat très proche de celui du blues. Exemples : *Dark Shadows* (Charlie Parker, 1946), *Willow Weep for Me* (©Ann Ronell, 1932).

Les compositeurs de blues-riff " empruntent " souvent des riffs à leurs prédécesseurs. Mais les riffs sont souvent considérés par les musiciens comme appartenant à un patrimoine commun : le maraudage est permis sans être vraiment considéré comme un vol répréhensible.
Voici quelques exemples " d'emprunts " fameux :
Hot and Anxious est un blues enregistré par Fletcher Henderson en 1931 et composé par son frère Horace Henderson. Deux de ses riffs ont été " détournés ", l'un par Count Basie pour *Swingin' the Blues* en 1938, l'autre par Joe Garland pour en faire *In the Mood,* le tube de Glenn Miller en 1939. On trouve cependant le riff de *In the Mood* dès 1930 dans *Tar Paper Stomp* (Wingy Manone).
Autres exemples : le deuxième blues de *Night Train* de Jimmy Forrest est basé sur *Happy Go Lucky Local* de Duke Ellington (ou l'inverse ?). Le deuxième blues de *The Huckle Buck* d'Andy Gibson est très proche de *Now's the Time* de Charlie Parker.

Les musiciens improvisent fréquemment sur le blues sans exposer de thème précis. Dans les séances d'enregistrement, quand il manque quelques minutes pour terminer le disque, les jazzmen recourent souvent à ce procédé ou composent à la minute un blues-riff simple que tous le musiciens peuvent jouer après une brève répétition. Quelques chefs-d'œuvre du jazz ont été enregistrés de cette façon !

Il est également assez fréquent que l'on fasse prendre plusieurs chorus d'entrée de jeu au pianiste afin d'établir le climat avant l'exposé du thème. Exemple : *Yearning,* Oliver Nelson, 1961.

GAMMES DU BLUES ET DERIVÉS MÉLODICO-HARMONIQUES

■ Blue notes

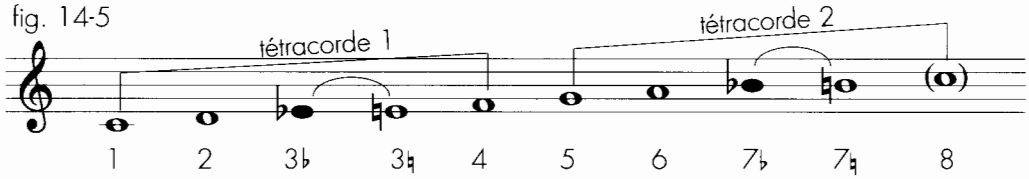
L'abaissement d'un demi-ton approximatif de la 3ce, de la 5te et de la 7e dans une gamme majeure forme les trois ***" blue notes "*** caractéristiques du blues. Ces notes sont instables, car presque toujours mues par des glissandos et inflexions diverses. La notation stricte sur partition (3ce mineure, 5te diminuée et 7e mineure) n'en donne donc qu'une idée imparfaite et pratiquement fausse. La continuelle palpitation de ces trois notes-piliers du blues ne peut être appréhendée que par l'écoute minutieuse des grands chanteurs et musiciens de blues (voir liste p. 136-138). La blue note du Ve degré est omise par plusieurs auteurs tandis que d'autres signalent à tort son apparition à partir des années 40.
Il suffit d'écouter Bubber Miley avec Duke Ellington, par exemple dans *Black and Tan Fantasy* (1927), pour entendre clairement cette blue note.

■ Gammes du blues

On peut considérer qu'il existe plusieurs gammes de blues (ou gammes blues). Dès 1938, Winthrop Sargeant dans *Jazz : Hot and Hybrid* (2) nous indique celle-ci, à neuf sons :

(2) New York, Da Capo, 1975, p. 160.

fig. 14-5



C'est une gamme de Do majeur à laquelle s'ajoutent les blue notes de la 3ce et de la 7e.

Ajoutons à cette gamme la blue note de la 5te et nous obtenons une gamme du blues " exhaustive " à dix sons (gamme majeure plus les trois blue notes).

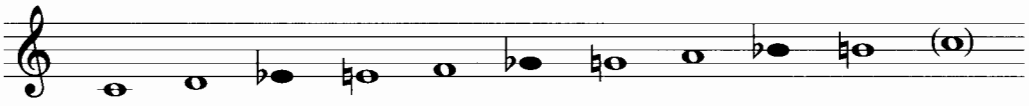
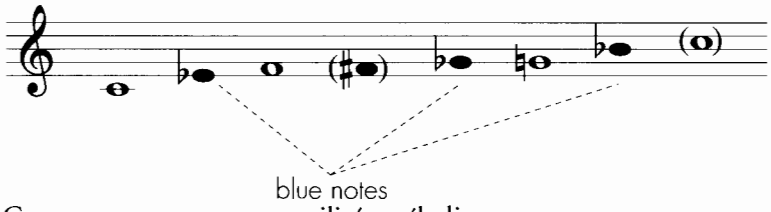
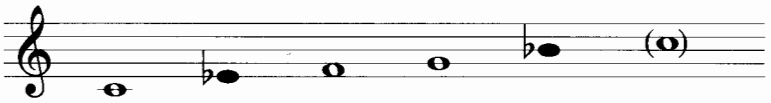
fig. 14-6

Voici un autre type de gamme de blues (hexatonique) qui est considéré à l'heure actuelle comme l'archétype de la gamme du blues :

fig. 14-7

Cette gamme est souvent utilisée mélodiquement.

Si nous enlevons la 4te augmentée, nous obtenons une autre gamme de blues, pentatonique cette fois :

fig. 14-8



Cette gamme correspond au cinquième mode de la gamme pentatonique naturelle de Do (voir fig. 6-58, p. 40).

L'utilisation de la 3ce mineure (blue note) comme note mélodique conjointement avec un accord majeur qui comprend lui une 3ce majeure procure un sentiment d'ambiguïté modale particulier au blues. Exemple en Do :

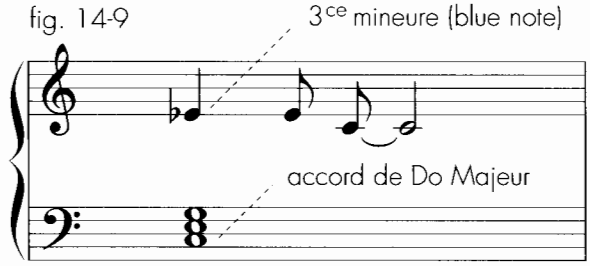
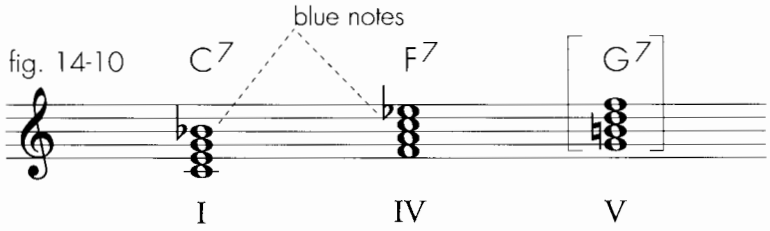
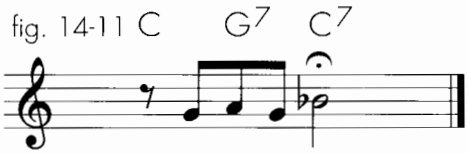
fig. 14-9

Les trois accords du blues sont les trois accords tonals I, IV et V ; l'accord V est normalement un accord de 7e de dominante, donc possède une 7e mineure (G^7 en Do).
Dans le blues on peut rajouter aux accords I et IV une 7e mineure puisque chacune de ces 7e est une blue note.
Exemple en Do :

fig. 14-10



ATTENTION : ces accords I^7 et IV^7 (C^7 et F^7 en Do) ne sont pas des accords de 7e de dominante puisqu'ils ne résolvent pas sur l'accord de tonique comme le V^7. Ce sont des accords de " pseudo-dominante " classés comme accords de 7e naturels. Ils forment donc une importante exception aux règles d'harmonie classique. Par exemple, on termine souvent le blues sur un accord I^7 (pseudo-dominante).
Exemple en Do, la fameuse fin :

fig. 14-11

C^7 ne résout pas sur F, puisqu'il est accord de tonique.

La gamme de blues hexatonique et la gamme pentatonique (fig. 14-7 et fig. 14-8) sont aussi utilisées dans le blues en mineur.

Les gammes du blues ainsi que les accords I^7 et IV^7 (avec 7e mineure) s'emploient bien sûr dans le blues, mais aussi dans n'importe quel autre morceau de jazz auquel on veut donner une couleur, un climat " bluesy ".

Voici un exemple de phrase mélodique transformée à l'aide des trois blue notes pour donner ce fameux climat bluesy :

1°) Phrase mélodique utilisant des notes de la gamme majeure diatonique :

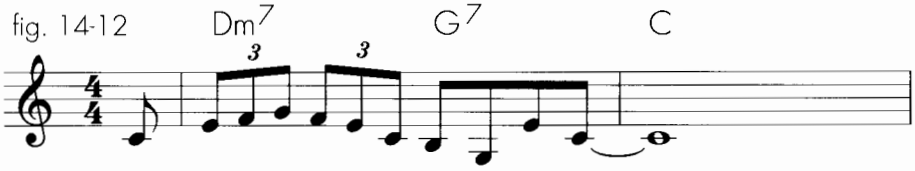
fig. 14-12

2°) Même phrase avec des blue notes :

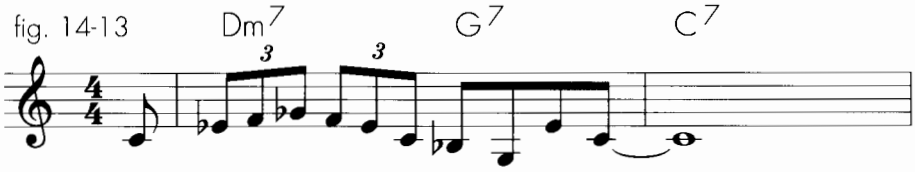
fig. 14-13

Dans le jazz moderne, on harmonise souvent la gamme du blues en 4tes parallèles :

fig. 14-14

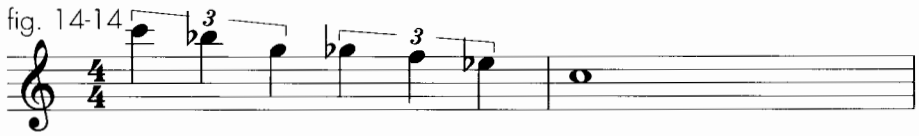
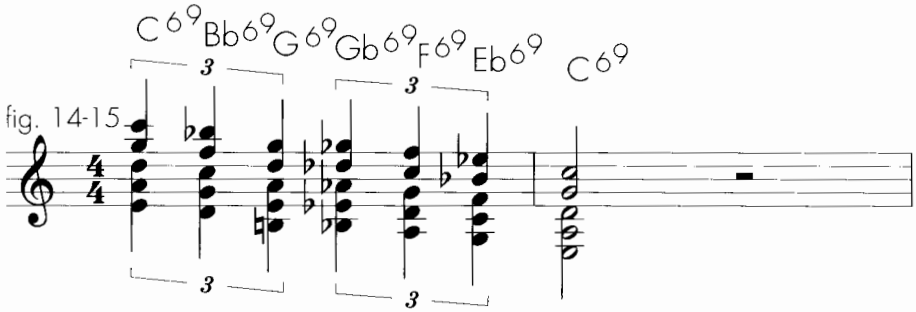



fig. 14-15



Certains thèmes de blues modernes comme *Bags' Groove* de Milt Jackson :

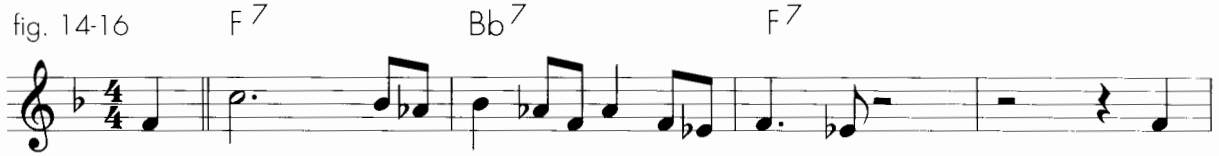
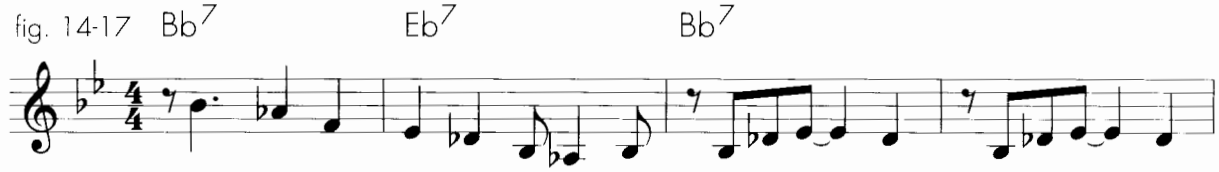
fig. 14-16

ou *Sonny Moon for Two* de Sonny Rollins :

fig. 14-17

sont bâtis exclusivement sur la gamme du blues pentatonique.

15

LE BLUES : principaux schémas d'interprétation

PROCÉDÉS D'HARMONISATION

Sous la mélodie d'un blues les secondes voix sont souvent harmonisées à la 3ce ou à la 6te (renversement de la 3ce) :

1°) Exemple à la 3ce :

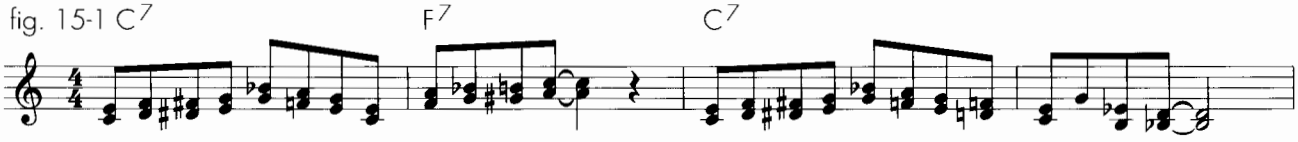
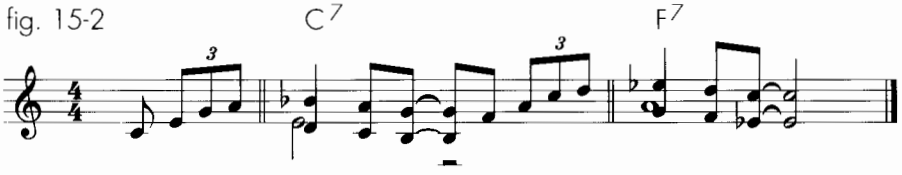
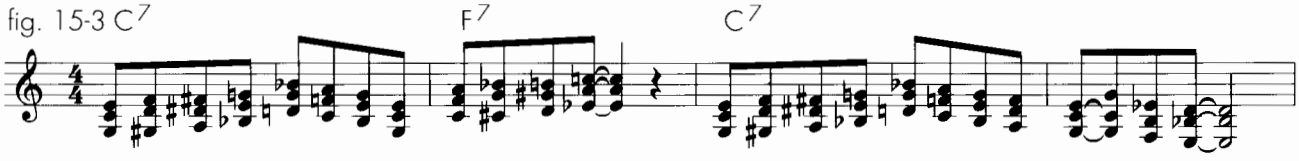
fig. 15-1

2°) Exemple à la 6te :

fig. 15-2

3°) Avec 3ces et 6tes :

Reprenons le 1er exemple et rajoutons des 6tes :

fig. 15-3

Exemples de thèmes de blues harmonisés en 3ces ou en 6tes : *Tin Roof Blues, Apex Blues, Blue Monk.*
Misterioso, de Thelonious Monk, est entièrement formé d'arpèges brisés de 6tes.

LE " BREAK " SOLO DANS LE BLUES

Il y a plusieurs procédés de *" break-solo "*(1) dans le blues. En voici quelques-uns :

(1) *Break-solo* : en anglais, *break* signifie cassure, interruption ; la section rythmique s'arrête pendant qu'un soliste joue.

1°) Break solo sur les 4 premières mesures seulement :

(C)	(—)	(—)	(C^7)
F	—	C	—
G^7	—	C	—

Ex. : 1er thème de *Bugle Call Rag, AC-DC Current* (Benny Goodman), *Gin for Christmas* (Lionel Hampton).

2°) Break solo sur les 8 premières mesures :

(C)	(—)	(—)	(C^7)
(F)	(—)	(C)	(—)
G^7	—	C	—

3°) Break sur la 10e mesure :

Il se pratique souvent seulement à la 10e mesure du chorus final.

C	—	—	C^7	
F	—	C	—	
G^7	(G^7)	C / F	C	G^7
			C^7	(FIN)

Dans *Blues March* (Art Blakey), le break ci-dessus se trouve par contre dans l'exposé du thème.

Voici deux façons dont la section rythmique ponctue les breaks dans le blues :

1°) Sur le 1er temps seulement :

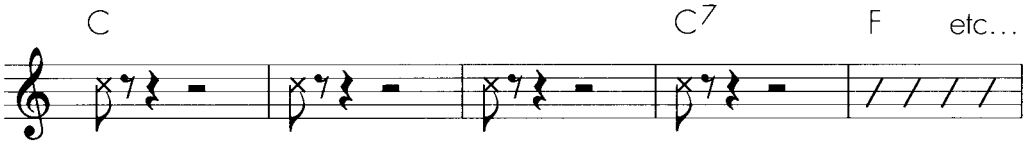



fig. 15-4

2°) Sur le 1er temps, plus syncope du 4e temps :

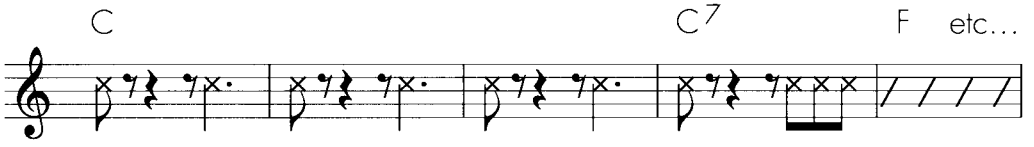
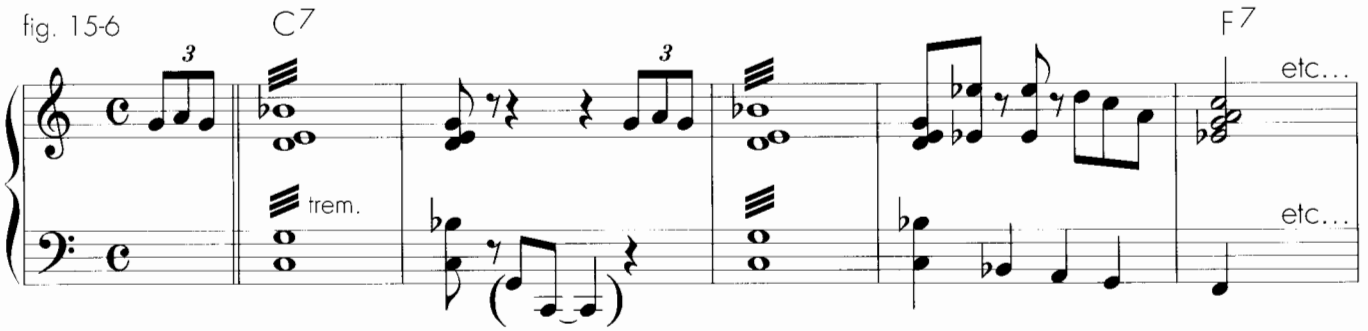



fig. 15-5

Voici, sur les quatre premières mesures du blues, un autre type de break instrumental qui se traduit au piano par des trémolos :

fig. 15-6

Ex. : *London Blues* ou *Shoe Shiner's Drag* (©Jelly Roll Morton), *Please Mr Johnson* (Buddy Johnson, 1940), *Market Street Blues* (Charlie Creath, 1924), *Fats Waller's Original E Flat Blues* (Waller, 1940), *Old Man Ben* (Hot Leaps Page, 1938).

Le break en rythme de polka est un autre procédé fréquent dans le blues :

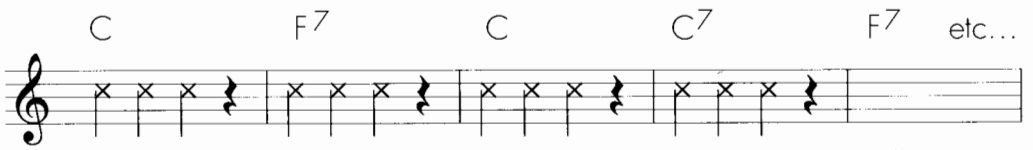


fig. 15-7

Ex. : *Dippermouth Blues* (King Oliver, 1923), *Funky Blues* (Norman Granz Jam Session, 1952), *Trio Blues* (Art Tatum, 1956), *Haitian Fight Song* (Charlie Mingus, 1957), *Me and You* (Newport Rebels, 1960), *Snauset Blues* (Clark Terry, 1978), *Le Blues du dentiste* (Henri Salvador, 1950's).

FINS CLASSIQUES SUR LE BLUES [2]

(2) Angl. : *Blue Endings*.

Voici quelques fins de blues parmi les plus fréquentes :

fig. 15-8

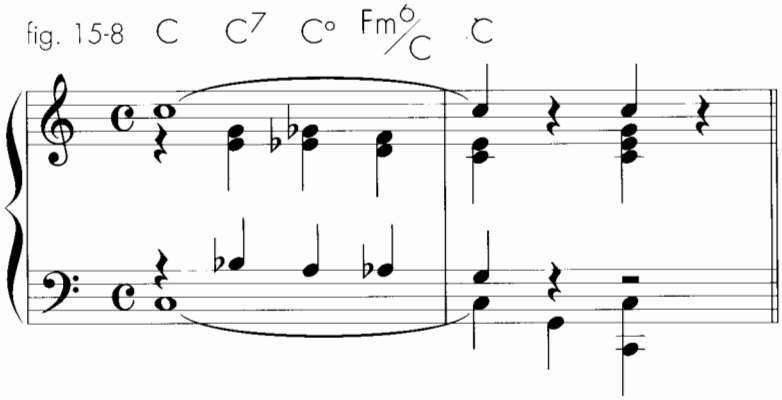


fig. 15-9

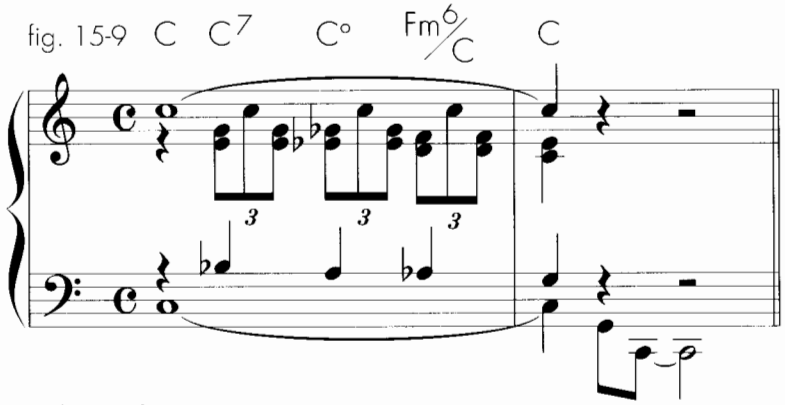


fig. 15-10 C (C7) F (F#°) C (Ab7) G7

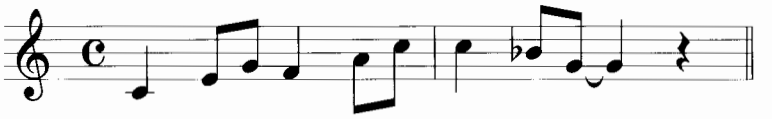



fig. 15-11 C (C7) F (F#°) C G7 C7

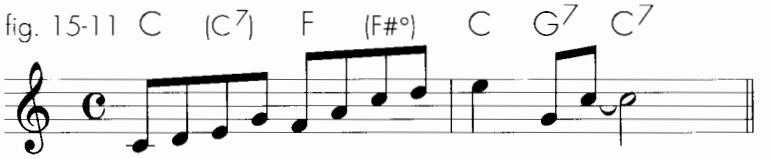



fig. 15-12 C C7 F6 Ab7/C C Bm7(b5)/C C9

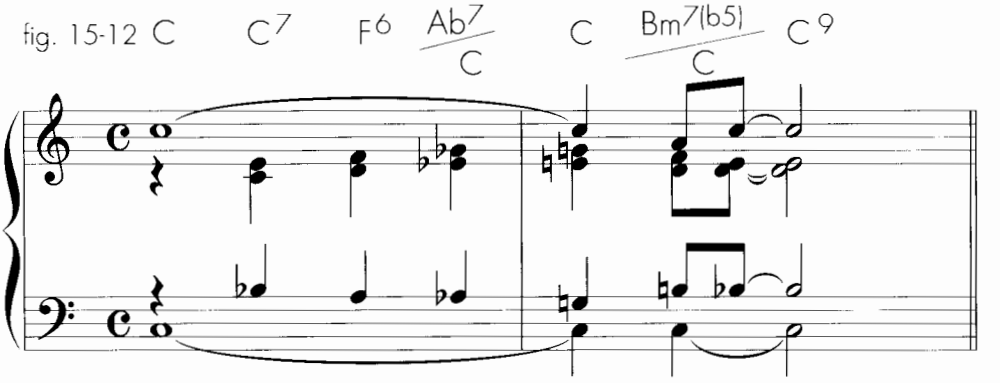


fig. 15-13 C Dm7D#° C G+7 C

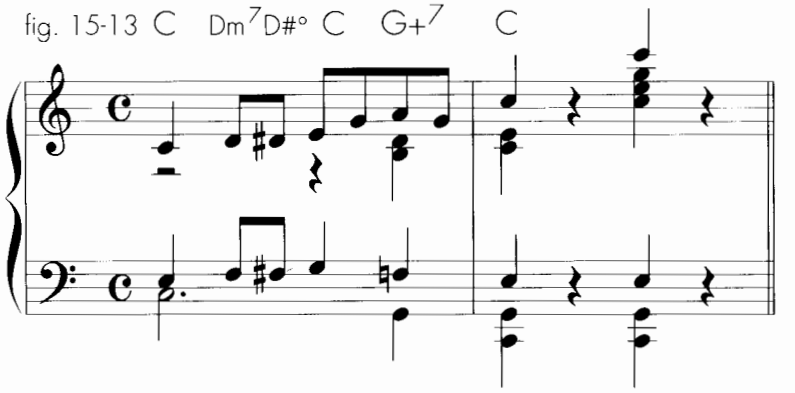



fig. 15-14 C Ab7 G7 C

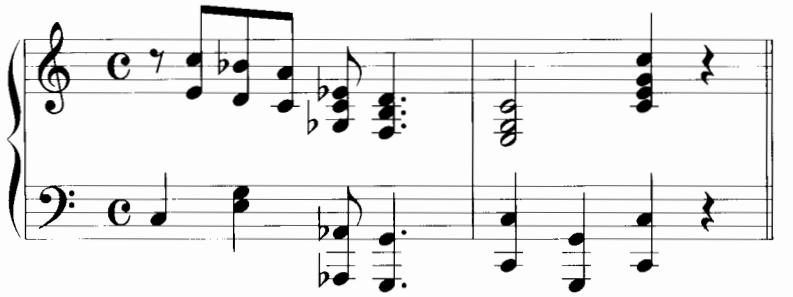
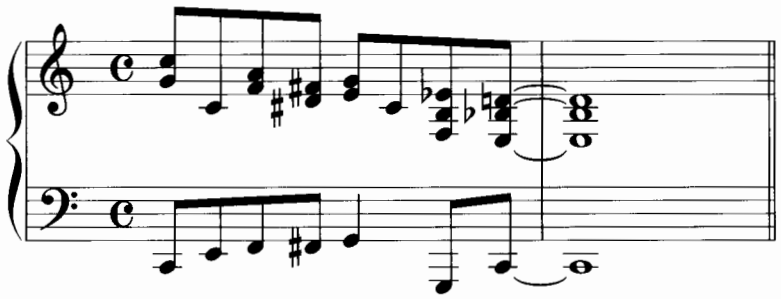
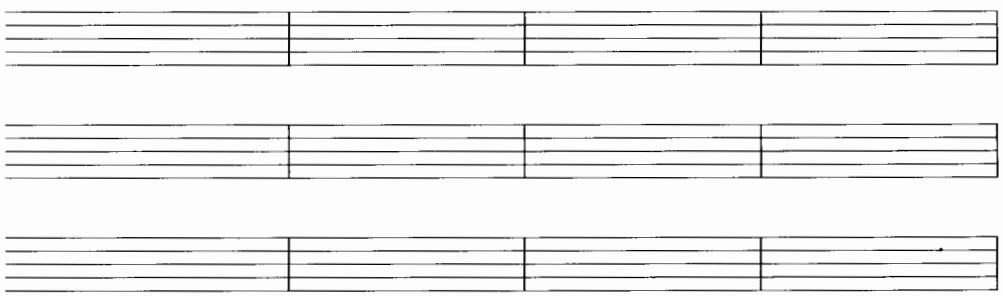
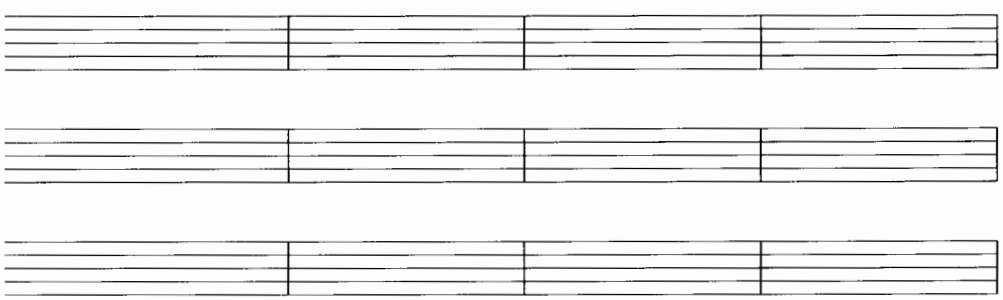



fig. 15-15 C F F#° C G+7 C9

NOTES (BLEUES)





16

LE BLUES : autres structures métriques

Certains spécialistes n'admettent que le blues en 12 mesures. Le blues, dans sa grande diversité, ne se laisse pas si aisément enfermer dans ce moule qui lui va pourtant si bien. Il peut se faufiler dans d'autres formes métriques : se resserrer sur lui-même pour tenir dans 8 mesures, ou bien se dilater et occuper 16, 24 voire même 32 mesures ! Sans parler d'un blues de 13 mesures chanté par Bessie Smith : *Haunted House Blues* (1924).

Dans ce paragraphe, nous allons répertorier ces autres structures évidemment moins fréquentes.

LE BLUES DE 8 MESURES

Les blues de 8 mesures sont souvent des blues de 12 mesures " rétrécis ". C'est le cas de *How Long Blues* de Leroy Carr, dont voici la grille en Do :

C	C^7	F	Fm	C	G^7	C / F	C

Cherry Red (Pete Johnson et Joe Turner), *The Sun's Gonna Shine again* (Ray Charles, 1952), *A Fool for You* (Ray Charles, 1955), *Feelin' Sad* (Ray Charles, 1953) ont la même grille avec quelques variantes.
Les 4 premières mesures du blues normal se sont resserrées sur 2 mesures. Les mesures 7, 8, 9 et 10 ont aussi diminué de moitié.

La grille de *Trouble in Mind* est un peu différente durant les 4 premières mesures :

C	G^7	C^7	F / F#°	C	G^7	C / F	C

Du fait qu'ils sont courts, ces blues de 8 mesures sont souvent exposés deux fois. La confusion fréquente consiste à les prendre pour des thèmes de 16 mesures de structure de type AA.
Black Gal You Better Use Your Head (Harlem Hamfats, 1937) utilise les 8 premières mesures du blues de 12 mesures ainsi que *Blues I Can't Forget* d'Erroll Garner (1944).

LE BLUES DE 16 MESURES

Certains chanteurs, au beau milieu d'une interprétation de blues de 12 mesures, intercalent un ou plusieurs blues dont les 4 premières mesures sont rejouées, souvent en *stop time* [1], ce qui donne un blues de 16 mesures de cette forme :

(1) Procédé qui consiste à interrompre le tempo régulier pour ne plus marquer que le premier temps de la mesure, généralement toutes les mesures ou toutes les deux mesures.

C	—	—	—	—	—	—	C^7
F	—	C	—	G^7	—	C	—

Ex. : *Cleanhead Blues* (Eddie Vinson), *Don't Start Me Talking* (Sonny Boy Williamson), *W.P.A. Blues* (Casey Bill), *It Should've Been Me* (Ray Charles, 1953), *Doctor Blues* (Jimmy Rushing, 1956).

La plupart du temps les 8 premières mesures (accords de tonique) sont jouées avec des breaks (voir Chapitre 15 : Principaux schémas d'interprétation).
The *Dirty Dozens* de Speckled Red est un blues entièrement composé en 16 mesures comme ci-dessus. De même que *The Breaks* joué par Albert Ammons en 1944 et *Drinking Wine, Spo Dee-o-dee, Drinking Wine* (Lionel Hampton, 1949)

D'autres blues de 16 mesures se présentent sous cette forme :

C	—	—	C^7	F	—	—	—
C	—	—	—*	G^7	—	C	—

Avec quelques transformations, c'est le cas de *The Midgets* de Joe Newman et de *Soft Winds* de Benny Goodman. Dans ces deux cas particuliers, on revient généralement au blues de 12 mesures pour l'improvisation.

* Autre blues de 16 mesures avec variante mesure 12 et suivantes.

A^7	D^7	G^7

Ex. : *Vine Street Rumble* composé par Benny Carter et joué par Count Basie en 1960.

Si nous amplifions les mesures de 9 et 10 d'un blues de 12 mesures en les jouant trois fois nous obtenons un autre blues de 16 mesures de ce type :

C	—	—	C^7	F	—	C	—
G^7	F^7	G^7	F^7	G^7	F^7	C	—

L'exemple type de cette forme de blues est *Watermelon Man* d'Herbie Hancock. *Stolen Moments* d'Oliver Nelson, bien qu'en mineur, est aussi un blues de 16 mesures de ce type, avec des accords très élaborés. *This Here* (Cannonball Adderley, 1959) est un peu différent et en 6/4.

En prenant les 8 dernières mesures du blues, répétées deux fois, on obtient un thème de 16 mesures que l'on peut dans certains cas considérer comme un blues :

A	F^7	—	C	—	G^7	—	C	C^7
A	—	—	—	—	—	—	C / F	C

Ex. : *My Bucket's Got a Hole in It* de Clarence Williams, *Ape Man* (Jimmy Blythe, 1926), *Savannah Blues* (Fats Waller, 1927), *Bugle Call Rag* (thème 2).

LE BLUES DE 24 MESURES

C'est simplement un blues de 12 mesures dont on double chaque mesure (joué généralement sur tempo rapide).
En voici la grille :

C	C^7	F	—	C	—	C^7	—
F	—	—	—	C	—	—	—
G^7	—	—	—	C	F	C	—

Ex. : une partie de *War Horse Mama* (Fletcher Henderson, 1924), le deuxième thème de *Cushion Foot Stomp* (Clarence Williams, 1927), l'exposé de *7th Avenue Express* (Count Basie, 1947), *Side Winder* (Lee Morgan, 1963).

LE BLUES DE 32 MESURES

Au risque de déplaire à certains puristes, le blues de 32 mesures existe bel et bien. On le trouve en quantité non négligeable dans le jazz traditionnel.
En voici le découpage :
– Les 12 premières mesures sont celles du blues normal.
– Elles sont suivies d'une " excroissance " de 4 mesures, pour faire 16 mesures.
– Les 6 mesures suivantes reprennent la mélodie et les accords du blues du début pour se poursuivre par 2 mesures différentes (généralement le III^7).
– La dernière ligne de 8 mesures varie suivant les morceaux.

La grille de *Tishomingo Blues* est l'archétype de cette forme de blues.

C / C^7	F	C	C^7	F	—	C^7	—
G^7	—	C	C / Cm	G	D^7	G	G^7
C / C^7	F	C	C^7	F	—	E^7	—
C	E^7	Am	Ab^7	C	G^7	C / G^7	C

Ex. : *Tishomingo Blues, Santa Claus Blues, Revolutionary Blues* (Mezz Mezzrow, 1938), *Achin' Hearted Blues, Beale Street Mamma, Chatanooga Stomp* (thème 3)(King Oliver, 1923), *Easy Rider Blues, Lazy Daddy* (ODJB, 1918), *Merry Maker's Twine* (Lovie Austin, 1926).

LE BLUES AVEC PONT

C'est l'adaptation du blues à la forme type AABA : un blues de 12 mesures A joué deux fois. Ensuite est intercalé un pont de 8 mesures au choix (généralement similaire aux ponts habituels B d'un AABA). On revient enfin au premier blues A.
On a donc : 12 + 12 + 8 + 12 = 44 mesures. Les chorus improvisés se jouent aussi sur 44 mesures AABA.

Exemples de blues de ce type : *D.B. Blues* (Lester Young, 1945), *Traneing in* et *Locomotion* (John Coltrane), *Unit Seven* et *Bitter Suite* (Sam Jones), *Black Coffee* (©Sonny Burke, 1948), *Way Back Blues* (Erroll Garner, 1956), *From the Heart* (Ray Charles, 1960). *Bikini Blues* (Dexter Gordon, 1947) et *Soulville* (Horace Silver, 1957) sont deux blues mineurs avec pont.
It's a Raggy Waltz de Dave Brubeck (en 3/4) est un blues avec pont de forme ABA (32 mesures).

➤ A LIRE :

◆ HISTOIRE DU BLUES :

HERZHAFT (Gérard), *Le Blues, Paris,* Presses Universitaires de France, 1981, Que sais-je ? n° 956.
JONES (Leroy)(BARAKA Imamu Amiri), *Le Peuple du blues,* Paris, Gallimard, 1968 (1/1963 : *Blues People*), Témoins.
OAKLEY (Giles), *Devil's Music : une histoire du blues,* Paris, Denoël, 1985 (1/1976 : *The Devil's Music, A History Of The Blues).*
OLIVER (Paul), *Le Monde du blues,* Paris, Arthaud, 1962 (1/1960 : *Blues Fell This Morning).*

◆ DICTIONNAIRES :

ARNAUDON (Jean-Claude), *Dictionnaire du Blues,* Paris, Filipacchi,1977.
HARRIS (Sheldon), *Blues Who's Who : A Biographical Dictionary Of Blues Singers,* New Rochelle, N.Y., Airlington House, 1979.
HERZHAFT (Gérard), *Nouvelle encyclopédie du blues,* Paris, Grancher, 1984.
CARLES (Philippe), CLERGEAT (André) & COMOLLI (Jean-Louis), *Dictionnaire du jazz,* Paris, Robert Laffont, 1988, collection " Bouquins ". Articles : Blues 1, Définitions (Francis Hofstein). Blues 2, Aspects techniques et Blues 3, Le blues dans le jazz (Philippe Baudoin).

◆ DISCOGRAPHIES :

DIXON (Robert M. W.) et GODRICH (John), *Blues & Gospel Records 1902-1943,* Chigwell, Essex, Storyville, 1982 (1/1963).
LEADBITTER (Mike) & SLAVEN (Neil), *Blues Records 1943 to 1970 : A Selective Discography,* Volume 1 A to K, Londres, Record Information Service, 1987.

◆ LANGAGE ET TERMINOLOGIE :

LEVET (Jean Paul), *Talkin' That Talk,* Levallois-Perret, Soul Bag Clarb, 1986.

◆ RECUEILS DE PARTITIONS, DE TRANSCRIPTIONS (SONG BOOKS) :

Blues : An Anthology, edited by W. C. Handy, New York, Collier/Macmillan, 1973 (1/1926).
The Book Of The Blues, New York, MCA music, 1963.
Jazz, Blues, Boogie & Swing For Piano, Melville, N.Y., MCA/Mills, 1977.
Rhythm & Blues : The Roots Of Soul, New York, Big 3.
Ray Charles Anthology, New York, Big 3, 1978.

17

LE BOOGIE-WOOGIE

HISTORIQUE

Le boogie-woogie est à l'origine une manière spéciale d'interpréter le blues au piano qui semble avoir pris naissance dans les *barrelhouses* (1) et *honky tonks* (1) au début du XX^{e} siècle, spécialement au Texas. Ce que l'on a appelé le *barrelhouse piano* etait un style à base de blues, très puissant, simple et direct.

Avec l'immigration des noirs vers les centres urbains, le *barrelhouse piano* cède la place au phénomène des *house rent parties,* organisées par des particuliers pour payer leur loyer, aidés par des voisins et amis qui participent financièrement. Les pianistes *boogie* et *stride* (2) sont engagés un peu partout dans les nombreuses *rent parties.*
Le pianiste Clarence Pinetop Smith est le premier à enregistrer, en 1928, un morceau dont le titre comporte le mot boogie-woogie : *Pinetop's Boogie Woogie* . Ce morceau de référence est d'emblée un des plus beaux boogies et sera ensuite copié par tous les autres pianistes de ce style.

En 1938, grâce aux premiers concerts de jazz au Carnegie Hall de New York, auxquels participent en bonne place les grands Pete Johnson, Albert Ammons et Meade Lux Lewis, le boogie-woogie connaît enfin une vogue immense dans tous les États-Unis. Des pianistes blancs comme Freddie Slack et Bob Zurke vont découvrir et pratiquer ce style, des compositeurs vont l'édulcorer, des paroliers y ajouter des lyrics, des arrangeurs vont l'orchestrer pour des big bands comme ceux de Count Basie, Tommy Dorsey, Lionel Hampton, Woody Herman. On va même jusqu'à jouer des airs classiques en boogie (du *Vol du bourdon* aux *Polonaises* de Chopin) et le transformer en brillants exercices de virtuosité sur des tempos de plus en plus rapides, au détriment du swing et du feeling que possèdent les grands interprètes noirs.

Par la suite, de nombreux petits groupements comme ceux de Louis Jordan, Amos Milburn et plus tard Bill Doggett et Louis Prima joueront le rythme *shuffle* (3) du boogie-woogie à l'accompagnement.

Il ne faut donc pas sous-estimer le rôle important du boogie-woogie dans le jazz et ne pas oublier que les pianistes boogie et leur *walking bass* (4) ont été pillés par la plupart des musiciens de rock and roll (Jerry Lee Lewis par exemple).

Quelques pianistes de jazz d'après guerre, comme Ray Bryant, Milt Buckner ou Sir Charles Thompson, ont montré épisodiquement leur amour du boogie.

(1) Les *barrelhouses* ou *honky tonks* sont des sortes de tavernes, de bouges sales et bruyants, situés dans les quartiers noirs pauvres du sud des États-Unis.
(2) Le *stride* est un autre style de piano jazz typique du Harlem des années 1930.
Pour plus de précisions, voir l'article de l'auteur dans le *Dictionnaire du jazz* de Philippe Carles, André Clergeat et Jean-Louis Comolli, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 974.

(3) Le rythme du *shuffle* est produit par la main gauche du pianiste boogie quand il joue 8 croches inégales (ternaires) par mesure (voir fig. 17-5).
(4) *Walking bass* : la main gauche joue des octaves brisées sur un rythme de *shuffle* (ex. 36-39, p. 129).

DESCRIPTION

Le boogie-woogie est certainement le plus africain de tous les styles de piano-jazz par son caractère essentiellement rythmique et obsessionnel dû à la partie de main gauche employant des figures répétitives. La main droite est totalement indépendante et brode des riffs et des phrases mélodiques utilisant tous les procédés du blues au piano (blue notes, trémolos, tierces et sixtes parallèles, appogiatures). Elle crée souvent des rythmes qui contrecarrent la main gauche. Cette polyrythmie va contribuer à l'intérêt, à la réussite de l'ensemble.

Le boogie-woogie, s'il ne veut pas devenir monotone, ne supporte pas la médiocrité. La main gauche doit assurer sans faillir un tempo immuable, elle doit être continuellement à la fois puissante et élastique. La main droite doit être inventive, trouver sans cesse de nouvelles phrases, de nouveaux riffs, de nouveaux rythmes. Sur une longue distance, le pianiste boogie doit avoir de l'endurance, garder sa souplesse et si possible swinguer de plus en plus ! Grâce à ces qualités, les plus grands pianistes de ce style pouvaient remplacer un grand orchestre et faire danser des salles entières dans les années 1930-1940. Beaucoup de riffs de big band ont été empruntés à des figures pianistiques de boogie.
S'il paraît simple de prime abord, ce style est en fait très difficile, puisqu'il demande des qualités de swing, de puissance, un feeling et un esprit particulier propres au blues. Beaucoup de très grands pianistes de jazz, quand ils cherchent à jouer un boogie, peuvent manquer de ce feeling.

Bien qu'on puisse le jouer sur n'importe quel *standard* (5), c'est surtout sur le blues que le boogie-woogie prend tout son sens. Pour cela, les grilles de blues les plus simples sont les plus appropriées.
Voici la grille de blues la plus jouée par les spécialistes :

(5) Albert Ammons est le grand spécialiste de l'adaptation des *standards* en boogie-woogie. Ex. : *Swanee River Boogie* (1946), *Roses of Picardy* (1948), etc...

C^7	— *	—	—
F^7	—	C^7	—
G^7	F^7	C	(G^7)

* Variante mesure 2 :

F^7

BOOGIE TERNAIRE ET BOOGIE BINAIRE

Jouer ternaire consiste à décomposer chaque temps en trois parties égales (un triolet de croches), alors que jouer binaire consiste à décomposer chaque temps en deux parties égales (deux croches).
Pour schématiser, on peut dire que la caractéristique du jazz (jusqu'à l'apparition du jazz-rock) est ce sentiment ternaire du temps.

Exemple : quand on lui écrit des croches comme ceci :

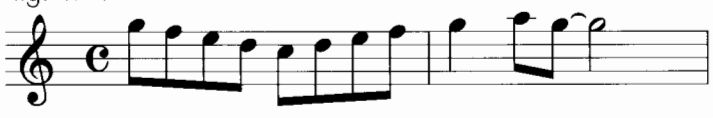
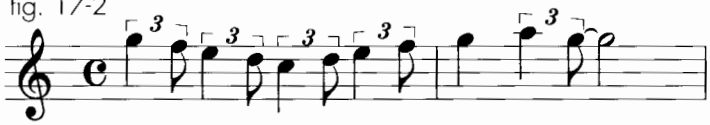
fig. 17-1

le jazzman les interprétera généralement comme cela :

fig. 17-2

Le pianiste boogie joue le plus souvent ternaire lui aussi, mais on trouve à toutes les époques du jazz des boogies binaires.
Exemples de boogies binaires : *Cow Cow Blues* par Charles " Cow Cow " Davenport en 1928 ; *Kaycee Feeling* par Pete Johnson en 1944.

Dans les recueils de transcription de boogie-woogie on trouve deux systèmes de notation des basses :

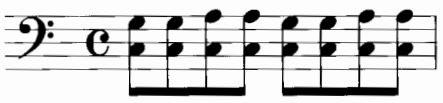
fig. 17-3

ou

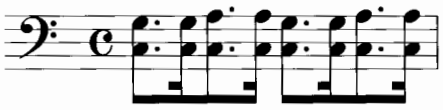
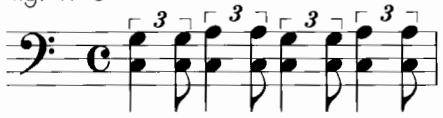
fig. 17-4

Ces basses doivent se lire ternaire, comme ceci :

fig. 17-5

Mais quelquefois l'exemple donné à la figure 17-3 peut se jouer binaire, *straight,* comme il est écrit. Il faut alors le préciser : *" straight eights ".*

LA MAIN GAUCHE

C'est par là qu'il faut commencer puisqu'elle est la fondation sur laquelle tout repose. Tout vrai pianiste de boogie se doit de connaître un grand nombre de figures de basse classiques mais aussi d'en inventer d'autres. Les figures en elles-mêmes ne sont pas vraiment difficiles à reproduire, mais la maîtrise totale (swing, puissance, souplesse, endurance) demande une longue pratique quotidienne.

Les basses boogie en rythme de *shuffle* à 8 notes par mesure [6] sont l'archétype de main gauche de ce style, mais la formule peut s'étendre de trois à douze basses par mesure. En reprenant l'excellent classement proposé par Jean-Paul Amouroux ainsi que ses appellations, nous allons donner les principales lignes de basses classiques du boogie-woogie.

(6) Angl. : *Eight to the Bar.*

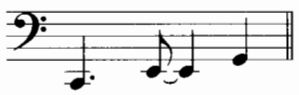
Ces basses sont données en Do sur une seule mesure. Il est très facile ensuite de les déplacer sur les deux autres accords tonals du blues en Do : Fa et Sol.

L'écriture choisie utilise des croches (notation binaire), mais on n'oubliera pas qu'il est fréquent de les interprèter d'un façon ternaire.

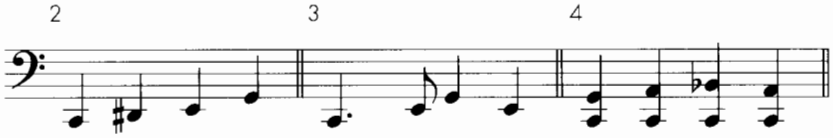
■ Principales basses boogie (fig. 17-6)

■ 3 basses par mesure

Rumba

1

Yancey's Bugle Call
(J. Yancey)

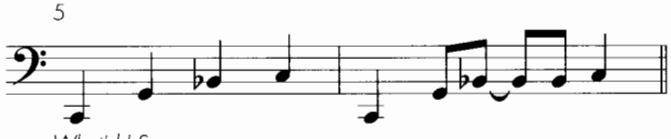
■ 4 basses par mesure

2 3 4

Bear Cat Crawl
(M. Lux Lewis)

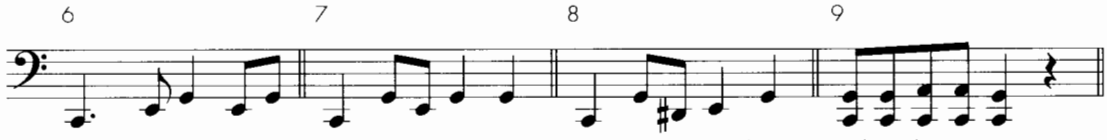
Eternal Blues
(J. Yancey)

629 Boogie
(M. Lux Lewis)

■ Alternance de 4 et 5 basses par mesure

5

What'd I Say
(R. Charles)

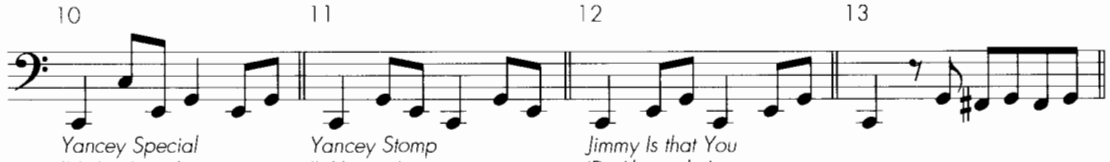
■ 5 basses par mesure

6 7 8 9

Second Line Jump
(Fats Domino)

Down that Big Road
(Memphis Slim)

Sail on Blues
(Memphis Slim)

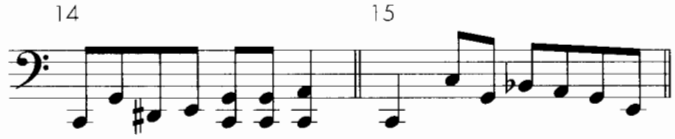
■ 6 basses par mesure

10 11 12 13

Yancey Special
(M. Lux Lewis)

Yancey Stomp
(J. Yancey)

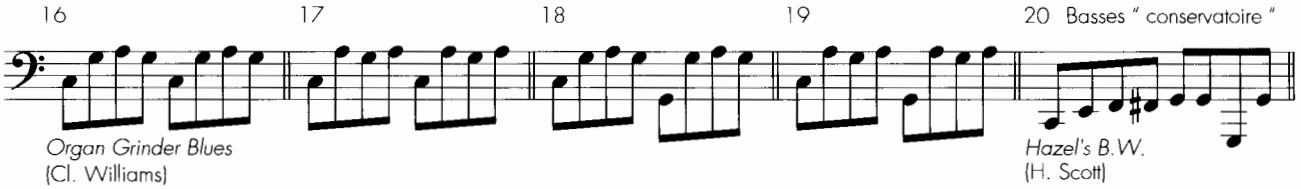
Jimmy Is that You
(D. Alexander)

■ 7 basses par mesure

14 15

All Keys Boogie
(S. Price)

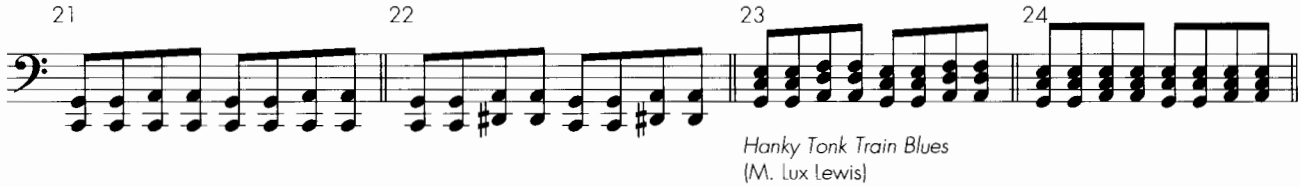
Night Train
(J. Forrest)

■ 8 basses par mesure *(" eight to the bar ")*



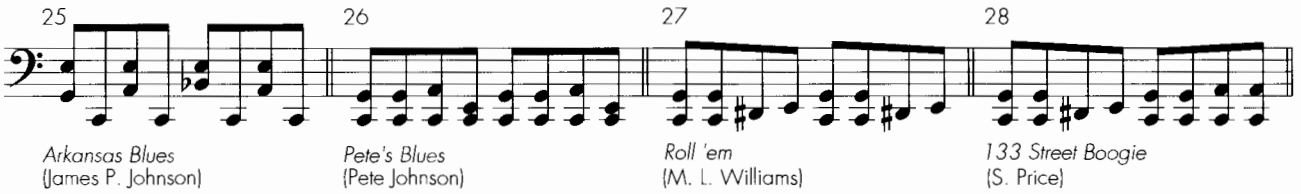
Organ Grinder Blues
(Cl. Williams)

Hazel's B.W.
(H. Scott)

" HONKY TONK BASSES "

Hanky Tonk Train Blues
(M. Lux Lewis)

Basses en 10 èmes

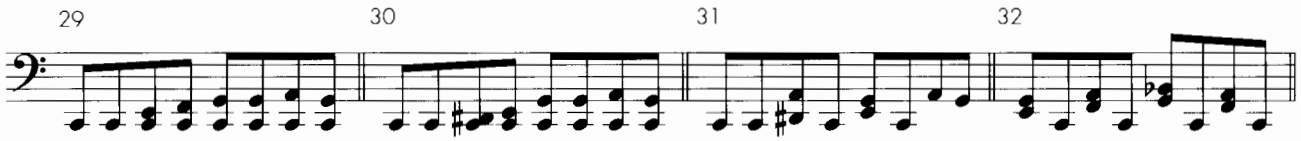
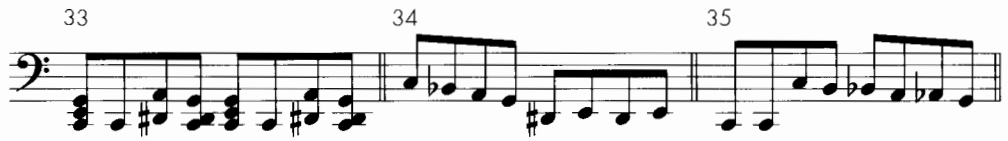
" ROLLING BASSES "



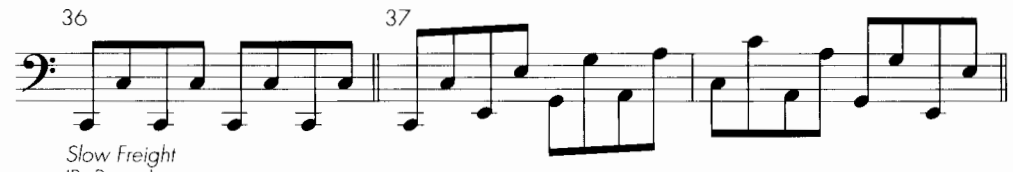
Arkansas Blues
(James P. Johnson)

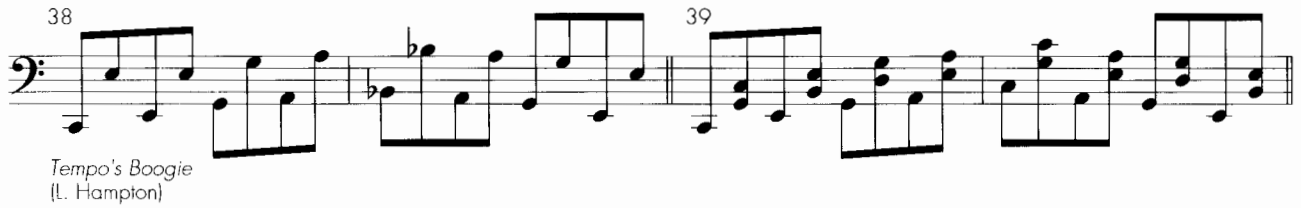
Pete's Blues
(Pete Johnson)

Roll 'em
(M. L. Williams)

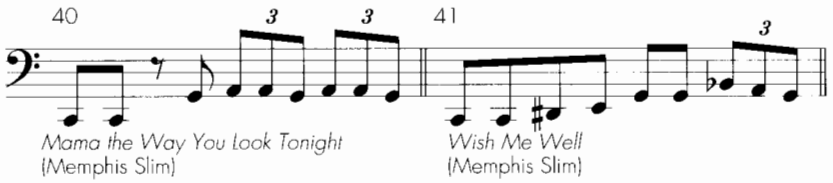
133 Street Boogie
(S. Price)

Rock It Boogie
(Pete Johnson)

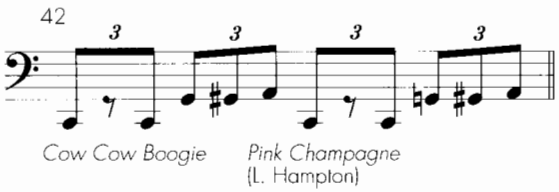
" WALKING BASSES " (basses ambulantes en octaves brisées) :

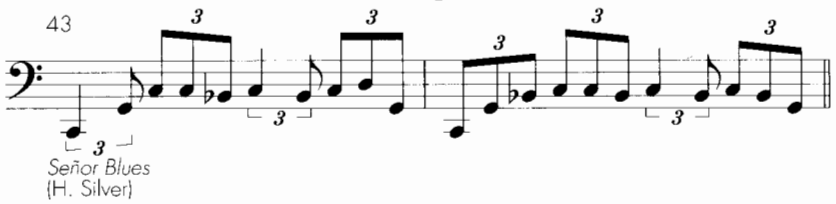
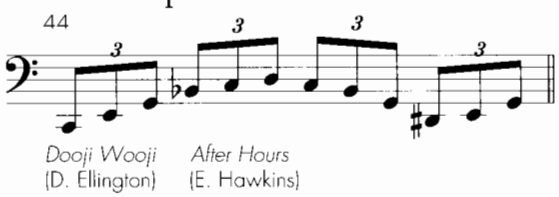
Octaves sur une note

Slow Freight
(R. Bryant)



Tempo's Boogie
(L. Hampton)

■ 9 basses par mesure

■ 10 basses par mesure



■ Alternance de 10 et 11 basses par mesure

■ 12 basses par mesure

LA MAIN DROITE

Voici, à titre d'exemple, quelques phrases et riffs de main droite :

Phrase type de Pete Johnson :

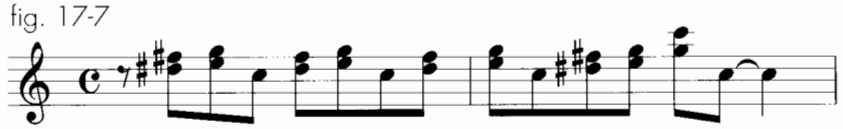
fig. 17-7

Riff type d'Albert Ammons :

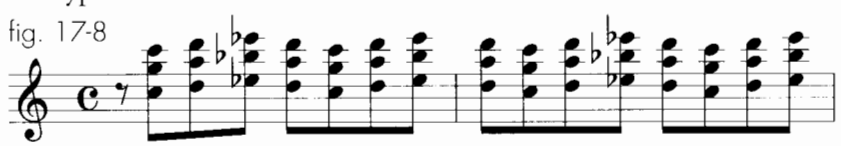
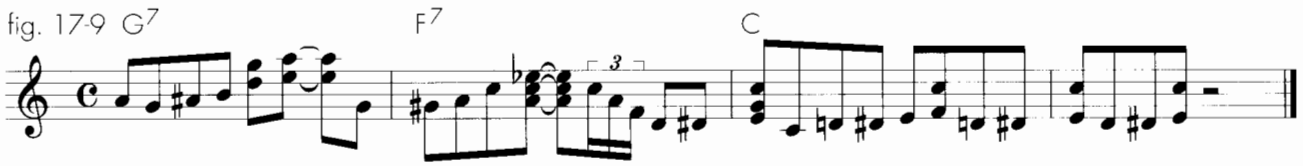
fig. 17-8

Phrase de fin (mesures 9 à 12) de blues de Pete Johnson :

fig. 17-9

INTRODUCTIONS ET BREAKS

La plupart des interprétations de boogie-woogie démarrent sur ce que l'on peut appeler une pseudo-introduction : les 4 premières mesures du premier blues sont jouées en break et les basses boogie ne démarrent qu'à la cinquième mesure. Il n'y a donc pas d'introduction réelle qui implique des mesures en plus du thème proprement dit. Ces 4 mesures de break peuvent être reprises au milieu du morceau et simuleront cette fois un interlude.

Exemple de pseudo-introduction (ou pseudo-interlude) :

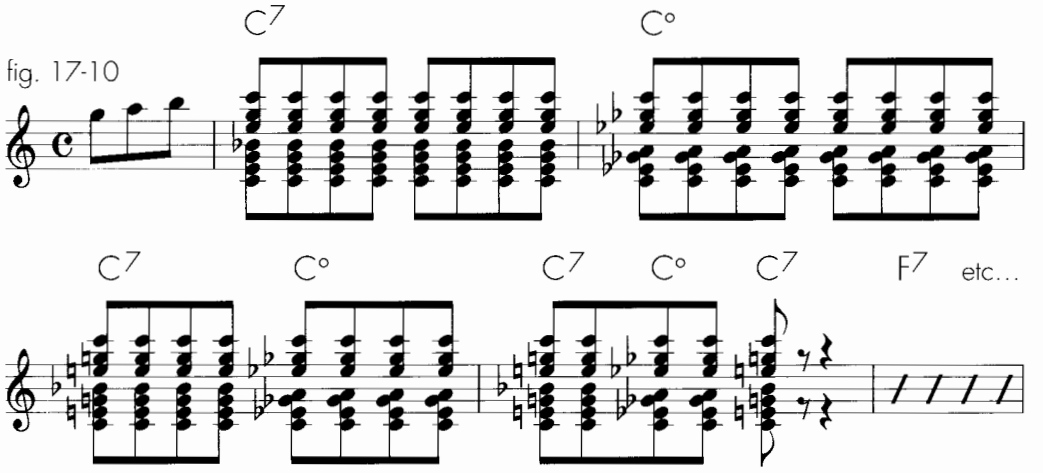


fig. 17-10

L'exemple suivant utilise en break les 6 premières mesures du blues : c'est la pseudo-introduction du fameux *Boogie Woogie Stomp* d'Albert Ammons :

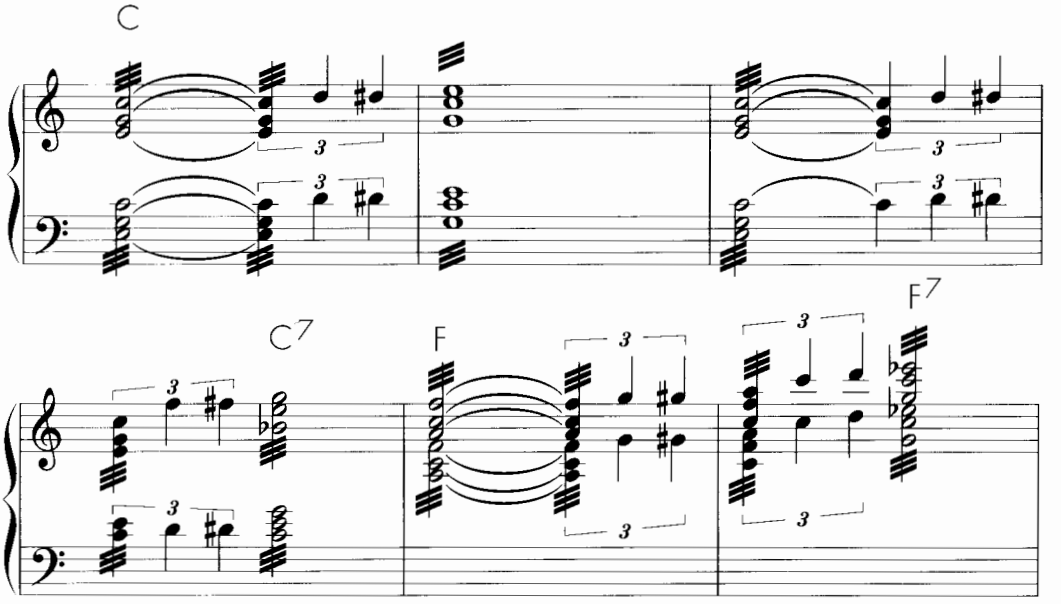
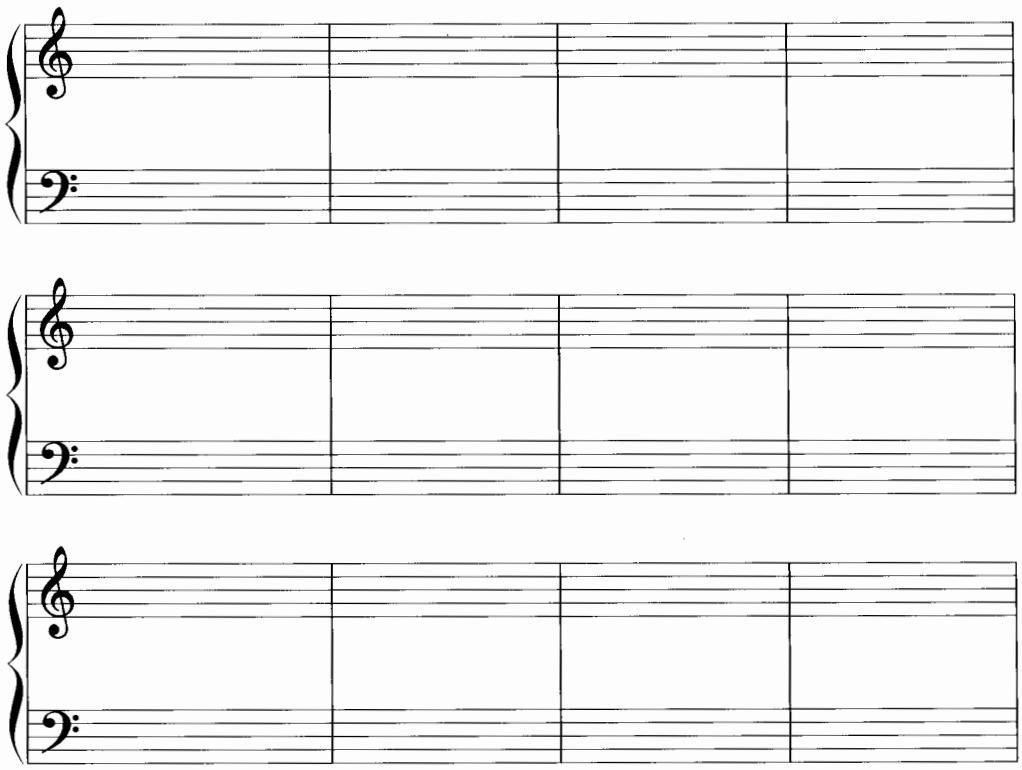



fig. 17-11

Les tonalités les plus employées dans le boogie-woogie sont Do et Sol.

NOTES



➤ NOTE DE L'AUTEUR :

Nous remerçions les spécialistes Jean Péron Garvanoff et Jean-Paul Amouroux pour leur aide précieuse dans l'élaboration de ce chapitre.

➤ A LIRE :

SILVESTER (Peter), *A Left Hand Like God : A Study of Boogie-Woogie,* London, Quartet Books, 1988, 324 p. (le premier livre consacré à l'histoire du boogie-woogie).

Quelques recueils de thèmes :

Boogie Woogie Beat : 43 Hits of our Times, Piano Solos, Melville, N. Y., MCA Music, 1975 (1/1943), 128 p.
Original Boogie Woogie as recorded by Claude Bolling, Paris, Chappell, 1981, 96 p.
KRISS (Eric), *Barrelhouse & Boogie Piano,* New York, Oak Publications, 1974, 111 p.
SCHIFF (Ronny S.), *Jazz, Blues, Boogie & Swing for Piano,* Melville, N. Y., MCA / Mills, 1977, 159 p.

18

BLUES & BOOGIE : diverses nomenclatures

LISTE DES PRINCIPAUX BLUES

Cette liste des blues les plus enregistrés par les jazzmen est établie par styles. Trois grandes séparations nous ont paru suffisantes :

1°) Le **jazz traditionnel** qui regroupe les styles des années 1910 et 1920 *(New Orleans, Chicago, New York)* et le *Dixieland Revival* des années 1940.

2°) Le **jazz classique** des années 1930-40 (périodes *swing, mainstream, middle jazz).*

3°) Le **jazz moderne et contemporain** d'après-guerre, regroupant les styles : *bebop, cool, hard bop, funky, soul, west coast, third stream, new thing, free jazz, jazz rock, fusion,* etc...

Les morceaux suivis d'un astérisque (*) comprennent aussi des thèmes qui ne sont pas des blues (exemple : *St Louis Blues* comprend deux thèmes de blues et un thème de 16 mesures en mineur).

Certains morceaux sont composés de plusieurs blues : deux, trois, voire quatre blues, surtout dans le jazz traditionnel (il n'existe pratiquement pas de thèmes composés de plusieurs blues dans le jazz moderne). Les chiffres (2), (3) ou (4) après un titre indiquent le nombre de blues composant chaque morceau (à partir de deux).

Ensuite le ou les compositeurs sont indiqués entre parenthèses (pour des raisons de place les paroliers ne sont pas mentionnés).

■ Jazz traditionnel

- *Apex Blues* (Jimmie Noone, Joe Poston, Earl Hines)
- *Aunt Hagar's Blues* * (W. C. Handy)
- *Back Water Blues* (Bessie Smith)
- *Basin Street Blues* * (Spencer Williams)
- *Beale Street Blues* (W. C. Handy)
- *Black and Tan Fantasy* * (Bubber Miley, Duke Ellington)
- *Blake Snake Blues* (Victoria Spivey / Jesse J. Johnson)
- *Blues in the Air* * (Sidney Bechet)
- *Bluin' the Blues* (3) (Henry Ragas)
- *Bugle Call Rag* * (Elmer Schoebel, Jack Pettis)
- *Burgundy Street Blues* (George Lewis)
- *Camp Meeting Blues* (King Oliver)
- *Canal Street Blues* (King Oliver)
- *Cannonball Blues* (3) (Jelly Roll Morton)
- *Caution Blues (Blues in Thirds)* (Earl Hines)
- *The Chant* * (Mel Stizel)
- *Chimes Blues* (King Oliver)

- *Coal Cart Blues* * (Louis & Lil Armstrong)
- *Corrine Corrina* (Folk Blues)
- *Creole Love Call* (Duke Ellington)
- *Dallas Blues* (3) (Hart A. Wand)
- *Dead Man Blues* (Jelly Roll Morton)
- *Dippermouth Blues* (2) *(Sugar Foot Stomp)* (King Oliver)
- *Empty Bed Blues* (J. C. Johnson)
- *Frankie and Johnny* (Traditional)
- *Friendless Blues* (2) (W. C. Handy)
- *Georgia Bobo* * (Fats Waller)
- *Georgia Grind* (Spencer Williams)
- *Gully Low Blues* * *(S.O.L Blues)* (Louis Armstrong)
- *Hesitating Blues* (2) (W. C. Handy)
- *It's Tight Like That* (Thomas Dorsey)
- *Jackass Blues* (Mel Stitzel / Art Kassel)
- *Jailhouse Blues* (Clarence Williams / Bessie Smith)
- *Jazzin' Babies Blues* (Richard M. Jones)
- *Jelly Roll Blues* (4) (Jelly Roll Morton)
- *Kansas City Man Blues* (Clarence Johnson / Clarence Williams)
- *Livery Stable Blues* (Nick La Rocca)
- *London Blues* (4) (Jelly Roll Morton)
- *Memphis Blues* (W. C. Handy)
- *Michigan Water Blues* (Traditional, Clarence Williams)
- *Mobile Blues* * (Fred Rose / Albert E. Short)
- *The Mooche* * (Duke Ellington)
- *Muscle Schoals Blues* (George W. Thomas)
- *My Sweet Lovin' Man* * (Lil Hardin)
- *New Orleans Hop Scop Blues* (Georges W. Thomas)
- *Perdido Street Blues* * (Lil Hardin)
- *Pinetop's Boogie Woogie* (Pinetop Smith)
- *Really the Blues* (Mezz Mezzrow)
- *Riverside Blues* (3) (Thomas Dorsey)
- *Royal Garden Blues* (3) (Clarence & Spencer Williams)
- *St Louis Blues* * (2) (W. C. Handy)
- *Satanic Blues* * (Larry Shields, Emile Christian)
- *Saturday Night Function* * (Barney Bigard, Duke Ellington)
- *Savoy Blues* * (Kid Ory)
- *See See Rider Blues* (Ma Rainey)
- *Shake That Thing* (Papa Charlie Jackson)
- *Sidewalk Blues* * (Jelly Roll Morton)
- *Snag It* (King Oliver)
- *Sugar Foot Stomp,* basé sur *Dippermouth Blues* (King Oliver, Louis Armstrong)
- *Terrible Blues* (Clarence Williams)
- *Texas Moaner* (Clarence Williams)
- *Tin Roof Blues* (2) (New Orleans Rhythm Kings)
- *Weary Blues* * (Artie Matthews)
- *Weary Way Blues* (Lovie Austin)
- *Working Man Blues* * (King Oliver)

■ Jazz classique

- *After Hours* (Avery Parrish)
- *Alright, Ok, You Win* (Sid Wyche / Mayme Watts)
- *Azure-Té* (Wild Bill Davis)
- *Blues in the Night* (Harold Arlen)
- *Caldonia* (Fleecie Moore)
- *Castle Rock* (Al Sears)
- *C Jam Blues* (Duke Ellington)
- *Fine and Mellow* (Billy Holiday)
- *Good Morning Blues* * (Count Basie, Eddie Durham)
- *Hey Lawdy Mama* (Cleve Reed)
- *Honky Tonk Train Blues* (Meade Lux Lewis)
- *Huckle Buck* (2) (Andy Gibson)
- *I'm Gonna Move to the Outskirts of Town* (William Weldon)
- *In the Evening* (Leroy Carr)
- *In the Mood* * (Joe Garland)
- *Jeep's Blues* (Johnny Hodges, Duke Ellington)
- *Jumpin' with Symphony Sid* (Lester Young)
- *Mahogany Hall Stomp* * (Spencer Williams)
- *Mainstem* (Duke Ellington)
- *Mr Freddy Blues* (J. H. Shayne)
- *Night Train* (3) (Jimmy Forrest)
- *One O'Clock Jump* (Count Basie)
- *Route 66* (Bob Troup)
- *Sent for You Yesterday*
- *Swinging the Blues* (Count Basie, Eddie Durham)
- *Things Ain't what They Used to Be* (Mercer Ellington)
- *What's Your Story Morning Glory* (Mary Lou Williams)
- *Why Don't You Do Right* (mineur) (Joe McCoy)
- *Woodchopper's Ball* (Woody Herman, Joe Bishop)
- *Yancey Special* (Meade Lux Lewis)

■ Jazz moderne et contemporain

- *All Blues* (Miles Davis)
- *Au Privave* (Charlie Parker)
- *Bag's Groove* (Milt Jackson)
- *Barbados* (Charlie Parker)
- *Billie's Bounce* (Charlie Parker)
- *Bird Feathers* (Charlie Parker)
- *Birk's Work* (mineur) (Dizzy Gillespie)
- *Bloomdido* (Charlie Parker)
- *Blue Concept* (Gigi Gryce)
- *Blue Monk* (Thelonious Monk)
- *Blue n' Boogie* (Dizzy Gillespie)
- *Bluesette* (Toots Thielemans)
- *Blues for Alice* (Charlie Parker)
- *Blues in the Closet* (Oscar Pettiford)
- *Blues March* (Benny Golson)
- *Bluesology* (Milt Jackson)
- *Blue Train* (John Coltrane)
- *Buzzy* (Charlie Parker)
- *The Champ* (Dizzy Gillespie)
- *Cheryl* (Charlie Parker)
- *Cool Blues* (Charlie Parker)
- *Cousin Mary* (mineur) (John Coltrane)
- *Dance of the Infidels* (Bud Powell)
- *Doodlin'* (Horace Silvet)
- *Footprints* (mineur) (Wayne Shorter)
- *Freddie Freeloader* (Miles Davis)
- *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus)
- *Israel* (mineur) (John Carisi)
- *It's a Raggy Waltz* (Dave Brubeck)
- *Misterioso* (Thelonious Monk)
- *Mr P.C.* (mineur) (John Coltrane)
- *Now's the Time* (Charlie Parker)
- *Opus De Funk* (Horace Silver)
- *Perhaps* (Charlie Parker)
- *Red Top* (Lionel Hampton / Ben Kynard)
- *Relaxin' at Camarillo* (Charlie Parker)
- *Sack O'Woe* (Cannonball Adderley)
- *Sandu* (Clifford Brown)
- *Señor Blues* (mineur) (Horace Silver)
- *Sonny Moon for Two* (Sonny Rollins)
- *Stolen Moments* (mineur) (Oliver Nelson)
- *Straight No Chaser* (Thelonious Monk)
- *Sweedish Pastry* (Barney Kessel)
- *Tenor Madness* (Sonny Rollins, Kenny Clarke)
- *Walkin'* (Richard Carpenter)
- *Watermelon Man* (Herbie Hancock)
- *Wee Dot* (J. J. Johnson, Leo Parker)
- *West Coast Blues* (Wes Montgomery)

ATTENTION : beaucoup de morceaux ayant le mot blues dans leur titre ne sont pas des blues. Quelques exemples : *Jazz Me Blues, Oh Daddy Blues, Wabash Blues, Wild Cat Blues, Worwerine Blues.*

PRINCIPAUX MUSICIENS DE BLUES

La nomenclature qui suit énumère les principaux musiciens de blues.

La première partie, intitulée " Principaux bluesmen ", est consacrée aux musiciens qui ne jouent que le blues, qui sont de purs spécialistes.

La deuxième partie, intitulée " Principaux jazzmen ", dresse la liste des musiciens de jazz qui jouent le mieux le blues.

La troisième partie recense les " Principaux pianistes de boogie-woogie ". Les noms les plus représentatifs sont indiqués en caractère gras.

Ces trois listes ne sont pas exhaustives et ne donnent qu'un choix limité parmi les meilleurs musiciens, tant la nomenclature pourrait être longue.

■ Principaux bluesmen

CRÉATEURS

Charlie Patton, Robert Johnson, Blind Blake, Blind Lemon Jefferson, Leadbelly, Lonnie Johnson.

ANNÉES 1930

Roosevelt Sykes, Leroy Carr, Thomas Georgia Tom Dorsey, Big Bill Broonzy, Sonny Boy Williamson, Big Maceo, Scrapper Blackwell, Jimmy Yancey.

APRÈS GUERRE

B.B. King, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Muddy Waters, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, T. Bone Walker, Amos Milburn, Big Joe Turner, Fats Domino, Clarence Gatemouth Brown, Earl Hooker, Otis Spann, Memphis Slim, Champion Jack Dupree.

ANNÉES 1960-1980

Albert King, Luther Allison, Jimmy Hendricks, Chuck Berry, Albert Collins, Ike Turner, Clifton Chenier (Zydeco).

SOUL, RHYTHM AND BLUES (apport du Gospel)

Ray Charles, Little Richard, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin, James Brown, Solomon Burke.

■ Principaux jazzmen jouant bien le blues (par instruments)

TROMPETTE

Freddie Keppard, King Oliver, Louis Armstrong, Tommy Ladnier, Joe Smith, Ed Allen, George Mitchell, Bubber Miley, Mugsy Spanier, Cootie Williams, Hot Lips Page, Buck Clayton, Miles Davis, Lee Morgan, Wynton Marsalis.

TROMBONE

Kid Ory, Charlie Green, Charlie Irvis, Tricky Sam Nanton, Jimmy Archey, Jimmy Harrisson, Al Grey, J.C. Higginbotham, Dickie Wells.

CLARINETTE

Johnny Dodds, Jimmy O'Bryant, Sidney Bechet, Jimmie Noone, Barney Bigard, Omer Simeon, Mezz Mezzrow, Lester Young.

SAXO ALTO

Doc Poston, Johnny Hodges, Buster Smith, Eddie Vinson, Louis Jordan, Charlie Parker, Sonny Stitt, Lou Donaldson, Jackie McLean, Cannonball Adderley, Ornette Coleman, Sonny Criss, Hank Crawford, David Newman.

SAXO TÉNOR

Lester Young, Ben Webster, Buddy Tate, Illinois Jacquet, Arnett Cobb, Eddie Davis, Dexter Gordon, Gene Ammons, Sonny Stitt, Paul Gonsalves, Bump Myers, John Coltrane, Johnny Griffin, Sam The Man Taylor, King Curtis, Jimmy Forrest, David Newman, Clifford Scott, Stanley Turrentine, Willis Jackson, Ike Quebec, Red Holloway, John Hardee, Hal Singer, Candy Johnson, Sil Austin, Red Prysock, Plas Johnson, Eddie Chamblee.

CONTREBASSE

Slam Stewart, Oscar Pettiford, Charlie Mingus, Sam Jones, Paul Chambers, Willie Dixon.

GUITARE

Charlie Christian, Teddy Bunn, Tiny Grimes, Al Casey, Floyd Smith, Barney Kessel, Wes Montgomery, Herb Ellis, Billy Butler, Roy Gaines, Billy Mackel, Grant Green, Les Spann, Kenny Burrell, George Benson, Hiram Bullock. (Il faut bien sûr inclure les grands guitaristes de blues cités dans la liste " Principaux bluesmen ").

PIANO

Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Duke Ellington, Count Basie, Mary Lou Williams, Avery Parrish, Art Hodes, Milton Buckner, Thelonious Monk, John Lewis, Horace Silver, Ray Charles, Ray Bryant, Junior Mance, Bobby Timmons, Hampton Hawes, Red Garland, Winton Kelly, Kenny Drew, Sonny Clark, Horace Parlan, Carl Perkins, Gene Harris, Les Mc Cann, Herbie Hancock, Monty Alexander. (Il faut aussi inclure dans cette liste les pianistes de boogie-woogie cités ci-après).

ORGUE

Wild Bill Davis, Milton Bruckner, Jimmy Smith, Jack MacDuff, Jimmy MaGriff, Shirley Scott, Richard Groove Holmes, Eddy Louiss.

VIBRAPHONE

Milt Jackson.

CHANTEURS

Louis Armstrong, Jimmy Rushing, Big Joe Turner, Hot Lips Page, Jack Teagarden, Eddie Vinson, Wynonie Harris, Sonny Parker, Jimmy Witherspoon, Dizzy Gillespie, Ray Charles, Joe Williams, Leon Thomas.

CHANTEUSES

Ma Rainey, Bessie Smith, Clara Smith, Bertha Chippie Hill, Victoria Spivey, Sippie Wallace, Alberta Hunter, Billie Holiday, Helen Humes, Dinah Washington, Ruth Brown, La Verne Baker, Aretha Franklin, Carrie Smith, Dee Dee Bridgewater.

■ Principaux pianistes de boogie-woogie

PRÉCURSEURS (ANNÉES 20)

Pinetop Smith, Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey, Montana Taylor, Cow Cow Davenport, Henry Brown, Jimmy Blythe, Wesley Wallace, Bob Call, Will Ezell, Walter Davis, Blind Leroy Garnett, Walter Roland, Charlie Spand, Hersal Thomas, Jabbo Williams, Speckled Red.

A PARTIR DES ANNÉES 30

Jimmy Yancey, Pete Johnson, Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Sammy Price, Jay Mc Shann, Memphis Slim, Lloyd Glenn, Roosevelt Sykes, Little Brother Montgomery, Bob Zurke, Freddie Slack, Cecil Gant, Sugar Chile Robinson, Champion Jack Dupree, Otis Spann, Fats Domino, Professor Longhair, Little Willie Littlefield, Dave Alexander, Amos Milburn.

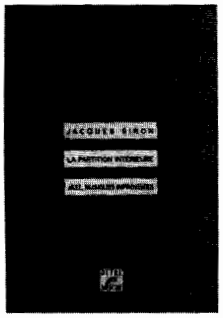
PIANISTES PRATIQUANT LE BOOGIE OCCASIONNELLEMENT

Joshua Alteimer, Big Maceo, James P. Johnson, Earl Hines, Count Basie, Mary Lou Williams, Art Hodes, Art Tatum, Kenny Kersey, Milt Buckner, Sir Charles Thompson, Ray Charles, Oscar Peterson, Ray Bryant, Dorothy Donegan.

Jacques Siron

La Partition intérieure

jazz, musiques improvisées



Cet ouvrage de référence aborde les domaines et interactions complexes de la mélodie, du rythme, du son, de l'harmonie, de l'improvisation dans le jazz. Abondance des matières, des matériels et des manières.

EXTRAITS DE PRESSE

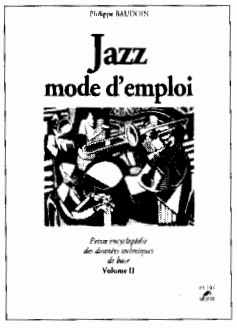
■ Un must jubilatoire sans égal ■ LE livre le plus complet sur la musique et les techniques musicales ■ Un ouvrage de référence essentiel ■ Grandiose ■ Une véritable somme avec un supplément d'âme : peut-être l'âme musicienne ■ Un grand choc, un travail formidable ■ Une somme impressionnante, un ouvrage immense, bien fait, bien écrit, fort superbe, bourré de choses passionnantes. Clair pour les débutants, éclairant pour les autres ■ Etc.

768 p. – 950 tableaux, exemples musicaux.
Ouvrage publié avec le concours du C.N.L.

Philippe Baudoin

Jazz mode d'emploi

vol. 2



Une plus grande place est donnée à l'utilisation pratique dans ce second volume :

– Connaître et jouer introductions, codas ou interludes les plus fameux

– Apprendre à transcrire soi-même les enregistrements des musiciens

– Exploiter les superstructures des accords et trouver un accompagnement rythmique en fonction d'une mélodie

– Savoir comment s'écrit, se lit le jazz et découvrir l'éventail extraordinaire de traitement sonore de cette musique

– Tout un chapitre vous fournira le B-A-BA de l'analyse musicale adaptée au jazz

– L'ouvrage est parsemé de références d'enregistrements de tous styles pour illustrer la démarche et appuyer le propos. Bibliographie et index ferment ce volume.

176 p. – 290 tableaux, exemples musicaux.

ÉDITIONS JAZZ OUTRE MESURE

Alliance de mots et de notes

Notre ambition

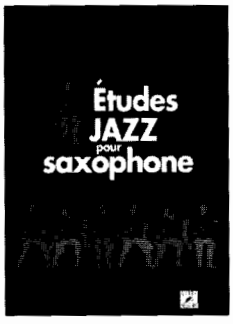
Faire que les signes palpitent à travers une couverture et une mise en page qui amènent l'ouvrage à sa fonction première : *le plaisir de la lecture.*

Notre passion

Des ouvrages riches de savoir(s), des outils pour découvrir cette musique et son plaisir premier : *le jeu.*

Éric Barret

Études jazz pour saxophone – vol. 1



Ce recueil propose une étude du style de quelques uns des plus grands saxophonistes ténors de l'histoire du jazz : Lester Young, Dexter Gordon, Stan Getz, Sonny Rollins, John Coltrane, Michael Brecker.

EXTRAITS DE PRESSE

■ L'un des «ténors» de la jeune génération de saxophonistes français nous propose ici, dans une très belle présentation, un recueil d'études «dans le style de...». Travail du déchiffrage, de la lecture, et surtout du phrasé et de l'articulation, qui font l'objet d'une notation très précise ■ Superbe présentation de ce très utile recueil d'études ■ Perciò il volume di Barret risulta di grande importanza per i sassofonisti ■ Etc.

44 p.

Outre Mesure
■ 33, rue Pascal ■ 75013 PARIS ■
■ Tél. : 47 07 06 21 ■ Fax : 47 07 06 45

Michel Goldberg

Méthode sax jazz

vol. 2

***Sax :** conforter votre maîtrise instrumentale.*
***Jazz :** conforter votre maîtrise musicale.*
***Vol. 2 :** tout un matériel pour aller vers l'expression même du jazz : l'improvisation, le jeu.*

EXTRAITS DE PRESSE

■ Saxophonistes jazz, réjouissez-vous, car voici le deuxième volume de la méthode Goldberg ■ Un ouvrage exceptionnel, concis, clair, précis, abondamment illustré, enfin bref, un ouvrage de référence rassemblant toutes les qualités nécessaires tant sur le plan pédagogique que sur le plan présentation ■ Cette méthode de saxophone est un outil indispensable ■ Une méthode de saxophone digne de ce nom ■ Etc.

300 p. – 350 tableaux, exemples musicaux.
2 C.-D. : «Improvisation», «Études & Morceaux».

Éric Barret

Pratique des gammes et arpèges pour le jazz

*Cet ouvrage vous propose, dans un style moins austère et moins traditionnel que l'habituelle littérature sur le sujet, de travailler gammes et arpèges tels qu'on les rencontre dans le jazz. **Moins austère**, car ce cahier est abondamment illustré d'exemples tirés de transcriptions de solos. **Moins traditionnel**, car les exercices proposés se démarquent de la littérature conventionnelle par des commentaires sur l'utilisation de ces gammes et arpèges ainsi que par l'accent porté sur l'articulation propre au jazz.*

Cet ouvrage s'adresse à tous les instrumentistes à vent, et plus largement à tous les musiciens désirant s'adonner avec application à la musique improvisée.

80 p.– 120 exemples, exercices musicaux.

Enfin un ouvrage complet sur les techniques de base du jazz, destiné à tous les instrumentistes et enseignants. Il est le fruit de 19 ans de recherches et de 10 années de professorat.

Ce n'est pas une méthode, mais un catalogue faisant la synthèse des données techniques de base disséminées dans nombre de livres pédagogiques. De plus, il tente d'apporter un éclairage nouveau et de combler pas mal de lacunes. Une bonne partie de ce recueil contient des informations jamais encore traitées dans aucun autre ouvrage.

OUTRE MESURE

Philippe Baudoin nous donne là le maximum des clés de la compréhension et de la pratique du jazz. En pédagogue averti, il écrit et explique les choses avec limpidité, parsemant son ouvrage d'exemples précis et faciles qui donnent à l'utilisateur une base de travail en béton. Non content d'expliquer, de proposer une méthode de travail et de lever le voile sur le micro-langage technique du jazz, Philippe Baudoin nous donne des éléments historiques, descriptifs, stylistiques, chronologiques concernant cette musique et ceux qui l'ont créée ou transmise.

Didier ROUSSIN
In : "Jazz swing journal", janvier-février 1988

Philippe Baudoin, grâce à une approche didactique extrêmement claire (et méthodologiquement irréprochable), semble avoir trouvé le chemin idéal pour initier le profane tout en intéressant l'amateur confirmé à la plus savante des musiques populaires contemporaines.

Arnaud MERLIN
In : "Le Monde de la musique", juin 1987

Ouvrage alliant parfaitement expérience et théorisation, chose assez rare dans les publications du genre.

Damien CHARRON
Directeur de l'École Municipale Gervaisienne de Musique

C'est plein d'exemples, bourré d'érudition et lumineux d'intelligence. Non seulement une intro technique au jazz au sens large (blues y compris et, de là, à tout ce qui en dérive, et ce n'est pas mince) mais aussi un précis d'amour musical.

François BILLARD
In : "Guitare & claviers", décembre 1987

Ou je me trompe fort, ou cet ouvrage est appelé à devenir un classique. Il n'existe pas dans le monde, à ma connaissance, d'ouvrage aussi complet sur le sujet. Ce livre comble un vide et le fait de façon magistrale.

Jacques B. HESS
Auteur, chargé de cours honoraire d'Histoire du Jazz à la Faculté de Musique et Musicologie de Paris-Sorbonne, Paris IV.

ÉDITIONS OUTRE MESURE
DISTRIBUTION I. D. MUSIC

SB4029
CODE PRIX Z
PRIX PUBLIC 148 F